LA CATEDRAL DE PAMPLONA

TOMO II

CAN
CAJA DE AHORROS DE NAVARRA

Gobierno de Navarra

Cabildo Metropolitano de Pamplona

TÍTULOS DE CRÉDITO

TÍTULO:

LA CATEDRAL DE PAMPLONA

EDITA:

CAJA DE AHORROS DE NAVARRA
CON LA COLABORACIÓN DEL GOBIERNO DE NAVARRA

FOTOGRAFÍAS:

JOSÉ LUIS LARRIÓN
ENRIQUE PIMOULIER
JOSÉ LUIS ZÚÑIGA
EUGENIO ZÚÑIGA

COLABORACIÓN EDITORIAL:

ANA JAURRIETA

DIBUJOS:

PLANOS Y DIBUJOS DEL CLAUSTRO:
ESCUELA DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA

DIBUJOS PROVISIONALES DE LA IGLESIA CATEDRAL:
SECCIÓN DE PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
INSTITUCIÓN PRÍNCIPE DE VIANA
ALFONSO NIEVES
INÉS CÍA

LETRAS CAPITULARES:

BEGOÑA CÍA

FOTOCOMPOSICIÓN:

COMETIP S.L., BARAÑAIN

TIPOS DE LETRA:

CLEARFACE REGULAR para el texto general
ÓPTIMA REGULAR para titulares y pies

FOTOMECÁNICA:

ZIUR S.L., LOGROÑO Y PAMPLONA

IMPRESIÓN:

CASTUERA INDUSTRIAS GRÁFICAS
TORRES DE ELORZ. NAVARRA

PAPEL:

JOB DE 150 GRS.

ENCUADERNACIÓN:

CIBENSA. VITORIA

TIRADA: 7.000 EJEMPLARES
OBRA COMPLETA: ISBN - 84-87120-21-0
TOMO II: ISBN - 84-87120-23-7
DEP. LEG.: NA. 1721-94

ESTUCHE:

EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL COMUNICA, CON SUS EQUILIBRADAS PROPORCIONES, SENSACIÓN DE SERENIDAD Y ARMONÍA.

SOBRECUBIERTA:

EVANGELIARIO DEL SIGLO XVI. MUESTRA UNA ESPLÉNDIDA ENCUADERNACIÓN DE MADERA CHAPEADA EN PLATA.

TEMARIO Y AUTORES

DIRECCIÓN EDITORIAL Y GRÁFICA
ARTURO NAVALLAS REBOLÉ

COORDINACIÓN LITERARIA
CARMEN JUSUÉ SIMONENA

TOMO I

TOMO II





RENACIMIENTO

LA SILLERÍA DEL CORO.
PRIMER EXPONENTE RENACENTISTA.

EL PRIMER RENACIMIENTO

Pedro Echeverría Goñi

MANIERISMO

María Concepción García Gainza



MENSULA DE ANCIANO CON BARBA BÍFIDA. SILLERÍA DEL CORO.

PRIMER RENACIMIENTO

Se contempló en 1500 la erección de los dos muebles litúrgicos imprescindibles en la vida ordinaria del cabildo y el culto de la catedral de Pamplona, la sillería de coro y el retablo mayor. La primera, ejecutada entre 1539 y 1541, constituye uno de los últimos eslabones de un grupo de sillerías del norte peninsular que se iniciaba con la de la catedral de Burgos en 1505. Si bien el director del proyecto fue Esteban de Obray al frente de una amplia nómina de artistas de la talla, tras la escultura de los tableros está, como ya advirtió Weise [1], la gubia del imaginero Guillén de Holanda. Al siglo XVI en su primera mitad pertenecen también como obras más significativas la antigua reja del coro que hoy cierra la capilla del Santo Cristo y un retablo de tablas pintadas procedente de Itoiz.

Sillería del coro

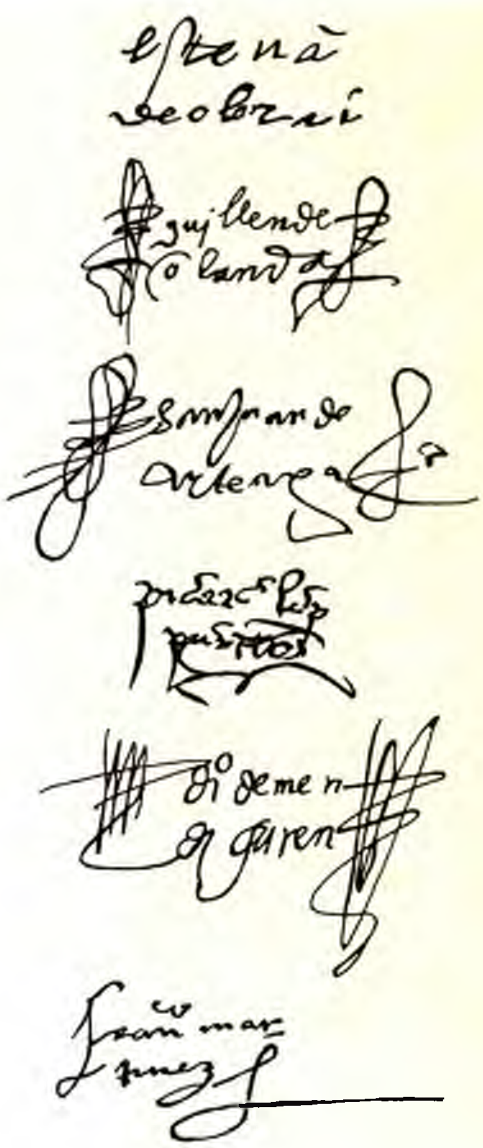
Fue una ingente empresa cuya ejecución está íntimamente ligada a la figura de Sancho Miguel Garcés de Cascante, prior de la catedral y promotor de la obra al frente del cabildo. Este personaje pertenecía a una ilustre familia de Cascante, varios de cuyos miembros sobresalieron en el mecenazgo artístico a lo largo del siglo XVI en la ciudad ribera, Tarazona y Pamplona, donde ocuparon altos cargos eclesiásticos [2]. Sancho, que recibió el priorado (1517-1549) «in commendam» de Miguel Garcés de Cascante, había vivido en Roma como familiar en la corte del papa Julio II [3]. Esta circunstancia biográfica adquiere plena significación si consideramos que los mecenas de diversas obras de Esteban de Obray en las que se inicia el «arte a la italiana» habían estado en Roma en el círculo del pontífice mentor de Bramante, Rafael y Miguel Ángel. Entre estos ilustres comitentes destacan el deán de la catedral de Tudela Pedro Villalón de Calcena y García Hernández Carrascón, tesorero de la seo turiasonense y abad de Cintruénigo.

Conocemos la historia constructiva de la sillería coral de Pamplona merced a un protocolo notarial de Tudela y dos procesos del Archivo General de Navarra, exhumados por Castro, Goñi e Idoate respectivamente [4]. Fue realizada a mediados del reinado de Carlos I, siendo virrey de Navarra el marqués de Cañete y presidiendo la diócesis de Pamplona el obispo Pedro Pacheco, quien parece que no tuvo parte en esta obra. El cabildo catedralicio encomendó su supervisión y los pagos al clérigo Martín de Cemboráin quien, como «teniente cargo de obrero mayor», llevaba un libro con la contabilidad de la sillería. El contrato se formalizó en junio de 1539, si bien las fianzas no se otorgaron hasta el 21 de agosto del año siguiente en la persona del canónigo tudelano Miguel de Baigorri, a quien le unía una antigua amistad. La obra se ajustó a destajo en 2.600 ducados, sería abonada por el obrero según se fuera avanzando y, a su vez, el maestro galo pagaría a oficiales y operarios a jornal. Estas cantidades procedían de las rentas capitulares, fruto a su vez de las propiedades, frutos, diezmos y censos del cabildo, así como de limosnas y donaciones de particulares, los propios canónigos, dignidades eclesiásticas e, incluso, la Corona.

Así pues, intervinieron en la obra de las sillas del coro entre 1539 y 1541 varias cuadrillas cambiantes de carpinteros, fusteros, ensambladores, entalladores e imagineros. Muchos de ellos se alojaron con sus mujeres e hijos en posadas y dependencias anejas a la catedral, viviendo de lo que ganaban en sus respectivos oficios. El taller se situaba en la denominada casa del prior o priorado, en el segundo patio y también conocemos algunos de los utillajes propios de su arte como gubias, formones, cinceles, «hachas, axuelas y martillos grandes de hierros». En labores previas, suministro de piezas y montaje trabajaron en esta empresa diversos fusteros navarros, como Martín de Erasun y Miguel de Arraiz, criados de Ascárraga, Guillén de Olóndriz y Fernando, criados de Miguel de Elcano, Nicolás de Nagore, criado de Juan de Elcano, Fernando de Etuláin, Estebe de Echalecu, Johan de Lanz y Pedro de Burutáin.

Si bien el contratante de este vasto proyecto y director del mismo fue a todas luces Esteban de Obray, creemos que la mejor escultura en relieve de los tableros corrió a cargo de Guillén de Holanda, maestro imaginero y su equipo con el que había trabajado ya en 1534 en la sillería coral de la catedral de Calahorra; entre los que colaboraron con él en ambas obras destaca el nombre de San Juan de Arteaga, entallador vizcaíno de Fórua. En la documentación se resalta asímismo, el papel de entalladores como los franceses maestre Pierres Picart, Peti Juan de Mellun y Peti Joan de Beauves, los guipuzcoanos Juan de Amasa, «el mejor oficial de la arte para labrar a la romana» y Diego de Mendiguren, junto al riojano Francisco Martínez Cornago, criado de confianza de maese Esteban. Es muy probable la intervención del florentino Juan de Moreto en las taraceas de boj de los respaldos y los brazales rectos.

Para valorar justamente esta sillería de la primera iglesia de Navarra, debemos trasladarnos al norte de la vecina Galia de donde procedían varios de sus artífices y, en general, algunos de los grandes protagonistas del Primer Renacimiento. Los apellidos de entalladores e imagineros como Febre o Arras, Beauvais, Picart, Picardía, Erpin, Terín, Mellun, Charles, Obispo o Troas, delatan claramente su procedencia. Pero serán las regiones de origen de Esteban de Obray, natural de Saint Thomas en el obispado de Rouen [5] y Pierres Picart o Durán, nacido en Peronne, es decir Normandia y Picardía, las que van a proporcionar, a otros eximios maestros de la talla como, Gabriel Joli, Joao de Ruao, o Juan de Juni.



FIRMAS AUTÓGRAFAS DEL DIRECTOR Y PRINCIPALES ARTÍFICES DE LA SILLERÍA DEL CORO.

Los autores franceses se manifiestan de forma unánime, al considerar que Normandía, se convierte en los albores del siglo XVI por la actuación del cardenal de Rouen Georges d'Amboise en el centro más importante en la recepción del nuevo estilo italiano que se viene a superponer a la plástica borgoñona y flamenca. Es el paso que va de los estalos góticos del coro de la catedral de Rouen, tallados en 1457 por entalladores franceses y flamencos a las sillas de la capilla del castillo de Gaillon, hoy en Saint Denis de París, en cuyos paneles fueron copiadas en 1508 composiciones grotescas de Zoan Andrea. Precisamente en esta obra de referencia que es Gaillon dejaron su impronta en la primera década del siglo XVI decoradores franceses de Tours e italianos de distintas procedencias como el escultor de Módena Guido Mazzoni, autor de los medallones [6]. Este era el ambiente artístico cuando de allí salió Esteban de



A PESAR DE CIERTAS MUTILACIONES, LA SILLERÍA DEL CORO LUCE TODO SU EXPLENDOR EN EL PRESBITERIO CATEDRALICIO.

Obray, director no sólo de la sillería iruñesa sino además del programa decorativo de la misma.

Como antecedentes góticos más cercanos a la sillería pamplonesa, tanto cronológica como espacialmente, se deben de citar, las de la Seo de Tarazona (1464) y la del monasterio de Santa María la Real de Nájera (1495). Sabemos también de la existencia de una sillería anterior a la actual en la misma ubicación que, realizada a comienzos del siglo XV por artífices mudéjares, desapareció sin dejar huella [7]. Enajenada la preciosa sillería de Turrillas, cuyos restos se encuentran en dependencias del Museo Diocesano de Pamplona, únicamente contamos en Navarra con dos venerables vestigios del siglo XV «in situ», las sillas de Gollano, fechadas en 1480 y las de Arguedas.

La de Pamplona constituye uno de los jalones más representativos de un excelente conjunto de sillerías corales [8], ejecutadas en la primera mitad del siglo XVI en los reinos de Castilla, Navarra y Aragón y que tuvieron como responsables principales a Andrés de San Juan o Nájera y a Esteban de Obray. Su sola enumeración y data precisa resultan muy expresivas: las de las catedrales de Burgos (1505-1511), en su primera fase, Tudela (1517-1522), con dualismo gótico-renacentista, y Santo Domingo de la Calzada (1521-1524), monasterio de San Benito de Valladolid (1525-1528), seos de Calahorra (1532-1534), Pamplona (1539-1541) y el Pilar de Zaragoza (1542-1548), la más evolucionada estilísticamente en los tableros de las sillas tallados por Nicolás de Lobato y Baquero, escultor que había trabajado en la corte y Toledo. Tras el nombre de los maestros contratantes en varias de las sillerías citadas se solapa el de un imaginero de quilates, Guillén de Holanda, cuyo estilo se inscribe en la tradición de Felipe Bigarni. Este insigne escultor francés fue, sin duda, el primer gran director de sillerías en España, pudiéndose afirmar que, a partir de su intervención en Burgos se consolida una tipología y zonas concretas como el guardapolvos o dosel con una prolija labor de talla o los tableros con balaustres y conchas con la charnela al revés. En cualquier caso las de Pamplona y Zaragoza destacan sobre el resto por su ornamentación a la romana en programa coordinado por el francés Obray.

Resulta de todo punto sugerente la confrontación entre las sillerías de este grupo de tradición franco-borgoñesa con personajes estáticos, esquemas repetitivos y buen tratamiento formal de pliegues y objetos, con otras coetáneas ejecutadas por «aguilas» del Renacimiento o sus discípulos que aportan modelos de un primer Manierismo mucho más dinámicos. Nos referimos a las de la catedral de Ávila (1535-1547), con traza y ensamblaje de Cornielis de Holanda y talla de Juan Rodríguez, Lucas Giraldo, Isidro Villoldo y otros, convento de San Marcos de León (1537-1543) cuyos tableros labraron Juan de

Juni, Guillén Doncel y Juan Angers, catedral de Toledo (1539-1543), obra de Felipe Bigarni y Alonso Berruguete [9], y la del convento de San Jerónimo de Granada (1544), a cargo de Diego de Siloé. Si bien la sillería de la seo iruñense no puede ser comparada con ninguna otra de Navarra, hay que resaltar que fue uno de nuestros entalladores más significativos de la transición al Romanismo. Nicolás de Berástegui quien, en colaboración con su hijo Juan de Berroeta y Juan de Alli, dirigió la empresa de la sillería coral de la catedral de Huesca a partir de 1577 y, más firmemente, de 1587, hasta su fallecimiento en 1589 [10].

En su emplazamiento original de la nave principal, el tramo más próximo al crucero del templo gótico, la sillería de coro adoptaba la característica planta en U o artesa abierta hacia el altar mayor. Si atendemos a su descripción estructural, constaba de dos órdenes, el superior destinado a dignidades y canónigos de oficio con 59 sillas. Sobre una plataforma, la sillería baja presentaba un sitial con tres sillas para el prior y sus ministros, gradas de acceso a la parte superior, y a ambos lados se alineaban diez estalos, dos accesos y otros once más, es decir, hasta un total de 45 asientos [11]. La silla episcopal servía de eje de simetría para los seis asientos que se suceden a cada lado de la sillería alta. en las alas se contaban 21 sillas a cada lado. La reservada al obispo queda realzada por las insignias episcopales, el atril y, especialmente por un dosel a modo de baldaquino. Muestra éste tres pisos abiertos, el primero de planta cuadrada sobre balaustres y con aletones en volutas, el segundo es un templete circular y el tercero servía de trípode a un Cristo Resucitado.

Al verificarse en 1946 el traslado al presbiterio, sobraron varias sillas que fueron adquiridas, junto al San Jerónimo de Juan de Anchieta y alguna otra obra, por la Diputación Foral de Navarra para compensar la deuda de la diócesis. Hoy se conservan doce sillas altas, seis a cada lado del presbiterio en la capilla del Museo de Navarra, y ocho sillas bajas así como algunos remates del coronamiento y fragmentos varios en el coro del citado templo. En la sede de la Nunciatura de Madrid se custodia una silla que, procedente de la catedral pamplonesa, fue obsequiada por el obispo Enrique Delgado Gómez. Durante las recientes obras de restauración de la catedral, las sillas del orden superior han permanecido cubiertas en el presbiterio y las bajas fueron desmontadas y alojadas de forma provisional en el claustro, todo lo cual ha difilcutado ostensiblemente su contemplación. Una vez concluído este estudio han sido descubiertos y ensambladas, adoptando una planta semicircular con un total de 54 sillas de las que 33 corresponden a la sillería alta más la silla episcopal y otras 3 aisladas, y 23 a la sillería baja. Nuestro análisis se refiere a todas las sillas catedralicias, independientemente de su actual localización, así como a las desaparecidas.

Cada silla posee un asiento abatible, misericordia o paciencia, tabiques de perfil curvilíneo, frentes con balaustres y, sobre ellos, atlantes que soportan los pomos con figuras monstruosas caladas. Los brazales rectos permitían apoyarse a los canónigos en aquellas partes de los oficios que debían estar de pie. Los respaldos sirven de marco para la representación de paneles en taracea. Sobre las sillas altas se alza un tablero con su banco, balaustres con sus pilastras, contrapilastras y friso con sus netos y conchas. Remata el conjunto un guardapolvos a modo de dosel corrido sobre ménsulas con un nuevo friso unificador y timpanillos o remates curvos. En el actual facistol se ensamblaron paneles del primitivo renacentista, coetáneo a la sillería que no se conservan.

Si en los tableros se desarrolla el programa sacro con un amplio santoral, el resto de las piezas descritas sirve de marco a varias series profanas, en parte significantes y en parte ornamentales. Siguiendo ese planteamiento tan renacentista y humanista de configurar un mensaje basado en estratos superpuestos esta sillería constaría, como una buena parte de las erigidas en los años quinientos, de una zona inferior pagana con figuras acurrucadas, atlantes, dioses, héroes y motivos a la antigua, un mundo terrenal en el que priva la virtud con bustos masculinos y femeninos, hombres famosos y los profetas y santos de los tableros, y un ámbito celestial, correspondiente al remate con abundantes relieves de querubines y figuras aladas.

Siempre respetando su primitiva disposición vemos cómo los tableros de la sillería alta sirven de marco para la representación del *tema sacro* en forma de un apostolado presidido por el Salvador, un amplio santoral y los profetas del Antiguo Testamento. Si atendemos a la distribución de la sillería en tres tramos en artesa y partiendo de la silla episcopal con Cristo Resucitado encontramos a su derecha a San Pedro, San Andrés, San Bartolomé, San Judas Tadeo, San Felipe y San Simón, en tanto que a su izquierda se suceden San Juan, Santiago el Mayor, San Mateo, Santo Tomás, Santiago el Menor y San Matías. En el Lado del Evangelio y desde su zona angular se disponen San Juan Bautista, San Marcos, San Miguel, San Gabriel, San Rafael, San Saturnino, San Fermín, San Jorge, San Sebastián, Santo Obispo, San Martín, Santo Obispo, Santo Domingo de Guzmán, Santa María Magdalena, Santa Bárbara, Santa Lucía y siete profetas veterotestamentarios de los que el último es el rey David. En el de la Epístola tenemos a San Pablo, San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio Magno, San Esteban, San Lorenzo, San Cristóbal, San Nicolás, San Antón Abad, San Francisco de Asís, San Roque, San Lázaro, Santa Catalina de Alejandría, Santa Irene, Santa Inés y otros siete profetas.

Si la Antigua Ley queda plenamente representada por los profetas mayores y menores con sus exóticos gorros y las filacterias desenrolladas, la Iglesia lo es a través de Cristo Salvador, los apóstoles, padres de la Iglesia Latina, arcángeles, diáconos, soldados cristianos, mártires, fundadores de órdenes, obispos y vírgenes mártires. De esta forma queda corrobada plásticamente la idea de continuidad histórica de la Iglesia con los relieves de profetas, apóstoles y santos en los asientos destinados a los miembros del cabildo. Algunos de los santos aquí efigiados se erigieron en este siglo XVI en intercesores frente a pestes, dolencias y calamidades como San Sebastián, San Roque, Santa Lucía o la Magdalena, y abogados en la última hora como San Francisco de Asís, cuyo hábito servía de mortaja habitual.



UNA PARTE IMPORTANTE DE LA SILLERÍA SIRVE DE MARCO A UN SUGERENTE PROGRAMA DE CARÁCTER PROFANO.

Estos grandes tableros sirvieron de marco a Guillén de Holanda y su equipo para la representación de figuras individuales y erguidas, sin concesión a los fondos o a las escenas. Se trata de imágenes de media talla, reposadas y sin arrebatos que en algunos casos adolecen de rigidez y siguen el canon utilizado por Bigarni, que añade un tercio a las nueve cabezas de Pomponio Gaurico, como bien precisa Diego de Sagredo [12]. Los contrapostos repetitivos no evitan el buen tratamiento de las indumentarias con un estudio selectivo de los pliegues, amplios y planos en mantos y capas y más apretados en túnicas, lo que se hace evidente en las de los tres arcángeles y los obispos. Donde mejor se demuestra el dominio de la gubia es en el tratamiento dado a los cabellos y las barbas bífidas con surcos bien marcados y suaves ondulaciones de lo que puede ser un buen ejemplo el David.

Algunos de ellos visten, en habitual atentado contra el «*decorum*» prendas coetáneas a la época de Carlos I como San Jorge con coraza, capa y media gorra, más escudete con máscara. San Martín con sayo con tranzados, ropa calzas, gorra y espada con gavilanes, o una bella Santa María Magdalena con saya, faja larga y tranzado [13]. Otros lo hacen, acorde con su dignidad, como los apóstoles con túnica y manto, los obispos con mitra y capa pluvial, los diáconos con dalmática y los miembros de órdenes con sus hábitos respectivos. Los profetas y personajes del Antiguo Testamento denotan su origen oriental mediante gorros frigios, turbantes y bonetes así como con sus ropajes y filacterias o rollos. A la vez, manifiestan su fuerte personalidad mediante enérgicos cruzamientos de brazos sobre el pecho.

En el tratamiento anatómico del desnudo se aprecia gran diferencia entre el dado a San Jerónimo, anciano de carnes flácidas y marcadas arrugas, y el más convencional y rígido de San Sebastián. Ello se justifica por inspirarse el Penitente en el ejecutado por Diego de Siloé en 1523 para el retablo de San Pedro de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Muestran un esquema compositivo similar en sus líneas básicas como son el santo inclinado, el roquedo de la gruta de Belén, el árbol y el león, si bien, el grupo de Pamplona se distancia por su mayor dureza y constreñimiento al marco, un menor pictoricismo y ciertas diferencias iconográficas como la aparición del capelo cardenalicio.

Como únicos elementos de variación en esta monótona procesión de santos en los espaldares de la sillería de Pamplona podemos señalar las pequeñas composiciones que permiten iconografías como la citada de San Jerónimo, San Juan Bautista, San Cristóbal, San Roque, o San Lázaro. Estas se vienen a agregar a otras más convencionales como las alternancias en la gradación del relieve, la longitud del



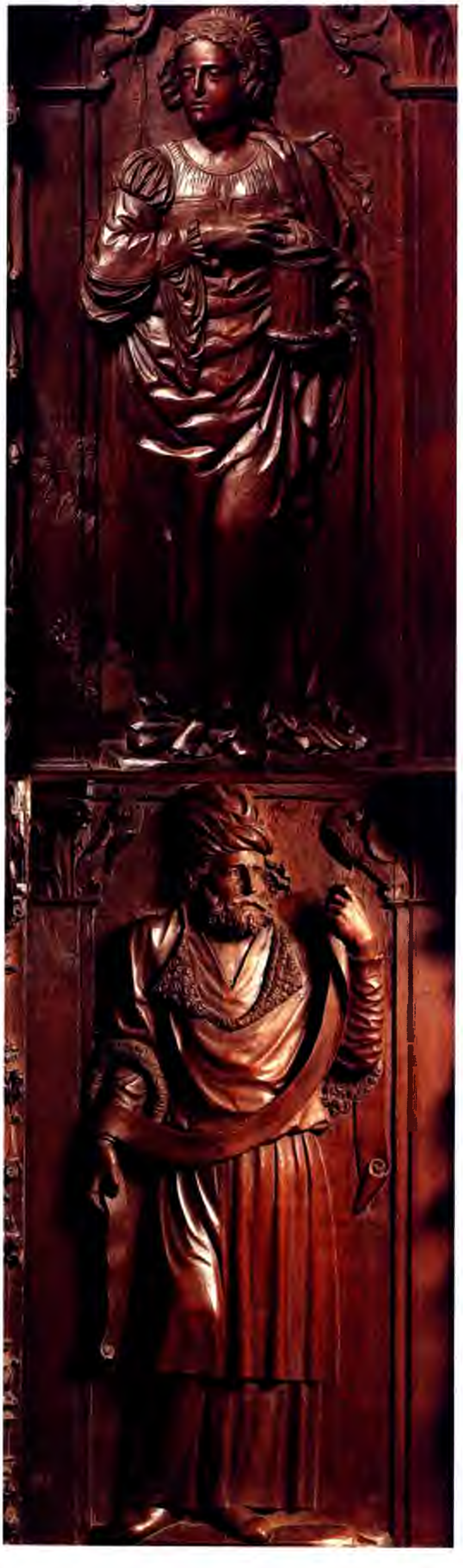
UN APOSTOLADO, SANTOS Y PROFETAS DEL ANTIGUO TESTAMENTO COMPONEN LOS TABLEROS DE LA SILLERÍA ALTA. EN LA IMAGEN, SAN BARTOLOMÉ Y SAN JERÓNIMO.

vestido, la pierna de contraposto o los libros cerrados y abiertos. En un conjunto dominado por el estatismo llaman la atención los vuelos del manto y la filacteria con la cruz del Salvador y el paño de San Sebastián, así como la fluidez de las aguas en las que tiene sumergidos sus pies San Cristóbal. Nada extraña, sin embargo, en maestros del norte de Europa el cuidado de las texturas de materiales como las pieles en San Juan o uno de los profetas, los troncos y bastones nudosos de San Cristóbal, San Jerónimo o Santiago el Menor, y los objetos varios como el tarro cilíndrico de la Magdalena, la maqueta de iglesia de San Agustín o la escudilla y la carraca de Lázaro el leproso.

A continuación nos proponemos reseñar brevemente algunos de los tableros más interesantes en comparación con sus homónimos de la sillería coral de la catedral de Calahorra, pues en la identidad de temas y tratamientos formales se confirma también la de autorías [14]. Así presentan idéntico esquema compositivo y de atributos iconográficos San Lorenzo y San Agustín, y muy similar San Lázaro, San Antón, San Gregorio Magno, San Pablo, Santiago el Menor, San Matías, San Judas Tadeo y San Juan. Las únicas variantes corresponden a las piernas de contraposto o los libros *–Biblias* y *Reglas–* abiertos o cerrados. Advertimos también la misma mano en el relieve de San Miguel Arcángel, dada la afinidad no sólo en la composición con el demonio en el ángulo derecho, sino en datos más accidentales como el rostro y cabellos, forma de blandir la espada y pliegues de la capa, pese a que en Calahorra vista de militar romano y en Pamplona lleva, como los otros arcángeles, túnica.

La propia elección del pobre Lázaro de la parábola del rico Epulón, su representación con ropa de mendigo y un hombro descubierto, los atributos de la carraca y la escudilla así como los dos perrillos a sus pies constituyen otro elemento de identidad entre ambas sillerías, si bien en Pamplona aparece andando y en Calahorra, donde un perro le lame el pie, en contraposto. Es el atributo característico el que organiza esquemas parecidos en tableros como los de San Gregorio Magno con el báculo pontificio de tres palos transversales, San Pablo con el gran espadón de su martirio o Santiago el Menor con el garrote cruzado en diagonal.

Varios de los relieves presentan en Calahorra una mayor riqueza iconográfica como es el caso de San Juan Bautista que en Pamplona aparece más estático, con el cordero del *Agnus Dei* sobre el libro en tanto que en la sede riojana fue tallado con las piernas cruzadas con un fondo de árbol y roquedo en cuya cima se sitúa el cordero. Aun cuando en ambas sillerías aparece Santiago como peregrino, con túni-



ca corta, bordón y sombrero a la espalda, en Calahorra se enfatiza esta condición con el morral y la calabaza que lleva en la cintura y las sandalias que calza, mientras que en la silla iruñense aún recuerda al apóstol por el libro, su atributo genérico. Más difícil resulta establecer comparaciones entre las santas y los profetas de una y otra sillería, al efigiarse de cuerpo entero en Pamplona y en busto en Calahorra, por lo que no podemos sino indicar algunas analogías en tocados, indumentarias y disposición de los atributos, como entre los relieves de María Magdalena en Pamplona y Santa Irene de Calahorra. Por último, debemos resaltar como elemento unificador del programa sacro, en los tableros de ambas sillerías los nimbos de los santos en forma de discos con rayos que desaparecerán de raíz una vez superado el ecuador del 1500.

Una vez afirmada la preeminencia de los héroes de la cristiandad por el tamaño y situación de los relieves, los fondos plagados de temas paganos y motivos fantásticos resaltaban precisamente el contenido devocional, conferían magnificencia al conjunto y proporcionaban variaciones ornamentales. Aun cuando en origen muchos de estos «grutescos» tuvieran un significado en conexión con los jeroglíficos egipcios, la utilización que de ellos hicieron nuestros artistas, inspirándose en estampas y dibujos, fue eminentemente ornamental, como lo demuestra la combinación aleatoria, su repetición en ocasiones y la propia localización en zonas recónditas de las sillas como brazales, caras internas, misericordias, cresterías y doseles [15]. En algunos temas como los retratos de busto, un sepulcro con figura desnuda semirecostada, posiblemente Alcides, a la manera de una divinidad fluvial helenística o un yacente de sarcófago, las Tres Gracias o un carro de triunfo representados en frisos, parece evidente la copia de grabados y medallas con un sentido arqueológico, es decir, evocador del mundo antiguo pero en sentido genérico, como «antiguallas». Composiciones grotescas, hibridaciones, zarcillos de acanto, máscaras, cornucopias, atlantes, guirnaldas y dragones alternan con temas más realistas como niños, bustos, pájaros, caballos y otros animales. Se localizan también una serie de jeroglíficos con los seis triunfos de Petrarca, divinidades paganas, trabajos y otras empresas de Hércules, el héroe virtuoso, pero distribuidos de forma fortuita y repetido alguno de ellos, personajes característicos del Thiasos marino, dioses representando los Cuatro Elementos y temas de Trabajos y Días, con labores del campo según las fechas del año.

El responsable del programa decorativo fue, sin lugar a dudas, el director de la obra Esteban de Obray a la cabeza de unos experimentados entalladores en labrar al Romano. Atendiendo al origen francés –Normandía y Picardía y otras regiones norteñas– de varios de los artífices de esta sillería y a la contemplación de los diseños se hace necesaria su comparación con paneles y frisos homónimos proce-

SERENIDAD Y CLASICISMO EN LAS FIGURAS DE MARIA MAGDALENA Y DE UN PROFETA CON FILACTERIA.



EL FRENTE DE LA SILLERÍA LO FORMA UN APOSTOLADO PRESIDIDO POR CRISTO RESUCITADO. EN LA IMAGEN, SIMÓN, FELIPE, JUDAS TADEO, BARTOLOMÉ, ANDRÉS Y PEDRO.

dentes de los castillos de Gaillon, Blois y aun Fontainebleau. Consideramos que algunos motivos se pueden identificar en última instancia con grabados italianos de Nicoletto Rosex de Módena, Agostino Veneziano o un maestro desconocido de 1530, nórdicos como H. Aldegrever, el maestro de las cabezas de caballo (c. 1530), D. Hopfer o H.S. Beham [16], y aún franceses que, como A. Fantuzzi, o R. Boyvin, difunden tempranamente los encuadramientos de Rosso en Fontainebleau.

Junto a las sillerías más afines como las de Santo Domingo de la Calzada, Calahorra, Tudela y la del Pilar de Zaragoza permiten el cotejo con esta obra las puertas de madera de la Colegiata de Santa María de Calatayud, los frisos del retablo principal de Cintruénigo, la reja de la catedral de Tudela, el retablo mayor de Aniñón y la portada y machones (frisos y tercios de columnas) de la Universidad de Oñate. Si bien entre las sillerías corales de Tudela y Pamplona, dirigidas por Esteban de Obray, se produce un salto de estilo entre las tracerías góticas de los tableros de la primera y los «adornos animados» renacientes de la segunda, en la silla decanal tudelana se incorporan motivos clasicistas como los medallones con retratos del papa Julio II y el dean Villalón, un centauro y una sirena en los brazales, dos «putti» tenantes de los escudos, un mascarón en la misericordia y otros temas como los cuervos sacando los ojos a sendos rostros y el famoso topos de Heráclito del caracol que se transforma en liebre de un tablero [17]. Son las influencias castellana y aragonesa, italiana y francesa las que confluyen oportunamente en esta empresa de la capital de Navarra. Desde un punto de vista estilístico vemos aquí composiciones grotescas, y tiras «a candelieri» formadas por elementos varios enlazados entre sí por medio de «draperies», cintas, guirnaldas y otros medios de vínculo que respetan la ley de simetría con gran claridad compositiva y tienden a la repetición. Técnicamente define el modo de hacer de Obray y sus colaboradores una talla plana, muy aristada y de gran fluidez, que confiere gran dinamismo al conjunto [18]. En este sentido es manifiesta su tendencia a la curva no sólo en los roleos del friso superior sino también en los grutescos de paneles y brazales. Todos estos aspectos nos remiten a modelos de grabados como los del maestro J.G. de la década de los 20 del siglo XVI.

Mas que un programa coherente como el que se advierte en los relieves sagrados, podemos hablar aquí de series icónicas, algunas de ellas atendiendo a la ubicación o distribuidas por registros. La sillería de coro de Pamplona ofrece un campo ilimitado para los modelos ornamentales en sus numerosas compartimentaciones, sobretodo en los paneles horizontales pero también en los distintos elementos verticales. Frente al carácter social y moralizante que predomina en las sillerías del siglo XV con escenas de costumbres, vicios y fábulas [19], prevalece en las del XVI el interés cultural, pagano, humanista y ornamental.

En los paneles frontales bajo los asientos y a ambos lados de un eje de simetría, que suele ser un cesto con frutos, un jarrón, un cáliz floral y cabezas de ángel, niño o anciano, se representan aves que intentan picotear los frutos, pájaros de cuellos entrelazados y otros con picos desmesurados, cuadrúpedos luchando con niños alados, diablos con lanzas que estrangulan aves y jóvenes desnudos atados por la cintura. El vaso con frutos que constituye el eje de simetría era considerado en los libros de jeroglífi-



DETALLES DEL FRISO QUE RECORRE EL GUARDAPOLVOS. EN EL CENTRO, FRISO DECORATIVO DE LA CATEDRAL DE BEAUVAIS (FRANCIA).

cos como el recipiente de la virtud, a la que se contraponen seres monstruosos alusivos al vicio [20].

Pero es en ambas caras internas de los tabiques de separación, concretamente en los recuadros irregulares situados entre los brazales donde identificamos la mayor parte de los temas mitológicos. Así en las sillas repartidas entre el presbiterio de la catedral y la capilla del Museo podemos distinguir entre otras representaciones dioses como Apolo con su lira, arco y carjac de flechas, semidioses como Orfeo con el laúd, principios de la suprema armonía entre los humanistas, Cupido (Eros) desnudo, alado, con arco y aljaba con flechas, y su hermano Anteros, con un flamero, expresiones respectivamente del Amor profano y el sacro [21], Anfítitre con el tridente y una serpiente, tritones y nereidas sobre hipocampos o caballos marinos, un niño alado con tridente y sobre un delfín, tal vez Arión, una mujer semidesnuda con una calavera en la mano, es decir un *«memento mori»* y apoyada en una mesa que identificamos con la Melancolía, hija de Saturno, es decir la figura contemplativa de los Cuatro Temperamentos, un «pensieroso» meditabundo, otra mujer sentada con un huso de hilar que debe ser Laquesis, una de las Tres Parcas que teje el hilo de la vida, seres como faunos atados a la espalda y dos luchando entre sí, una esfinge alada, dragones y numerosos niños y otros jinetes que intentan domeñar a caballos y otros monstruos alusivos al vicio sobre los que montan.

En una obra de esta envergadura no podía faltar Hércules, el gigante virtuoso, paradigma de la fortaleza moral, en las más repetidas empresas en su iconografía hispana del Renacimiento [22] como son sus luchas con el león de Nemea, correlato de la soberbia, al que remata estrangulándolo, y que vuelve a aparecer en un panel inferior de la sillería alta, el gigante Anteo, personaje lujurioso a quien levanta por los aires en mortal abrazo, un tema que se repite al menos dos veces a partir de dos grabados diferentes, las Arpías en forma de un ave rapaz con la que lucha el héroe que significa la victoria sobre la avaricia, y con el gigante Caco, a quien en plástica psicomaquia se apresta a rematar a sus pies con el garrote. Precisamente algunos de estos temas pre-



EN LOS PANELES FRONTALES, BAJO LOS ASIENTOS, SE REPRESENTAN, A VECES, AVES PICOTEANDO FRUTOS. EL VASO CON FRUTOS REPRESENTABA EL RECIPIENTE DE LA VIRTUD.

sentan semejanzas con sus homónimos de los bronces de Moderno, grabados por Marco Antonio Raimondi y con los labrados en las portadas de la Universidad de Oñate y la parroquia de Santa María de Viana [23]. También aparece en uno de los paneles Hércules apoyado en la columna, uno de los atributos específicos en tanto en cuanto alude a la fortaleza. Otro panel nos muestra a Vulcano, dios del fuego, sentado sobre una coraza y forjando un yelmo sobre una columna corintia. Tal vez podría conformar junto a Hércules y Anteo, Neptuno y Eolo una serie de los Cuatro Elementos. Un tema recurrente es un «*Festina Lente*» en el que un joven desnudo contrapone un caracol a una serpiente. Mediante campesinos con canastos a sus espaldas repletos de leña, uva, pan y otros productos, se pretende representar las labores agrícolas de recolección en cada época del año. Junto a ellos se ven paneles ornamentales con grutescos, niños y sometidos a ejes de simetría. Los paneles laterales situados bajo los asientos enmarcan temas de centauros (rapto a Hipodamia, origen de la lucha con los lapitas), Hércules niño estrangulando a la serpiente, Cupido con una venda en los ojos, Pegaso, el caballo alado de la Fama, encabritado ante la cabeza de un monstruo, medias figuras aladas, aves fantásticas, dragones alados, figuras con capacetes sobre la cabeza o mostrando distintos recipientes, niños alados y composiciones grotescas.

Proporcionan contraste cromático y amenidad al conjunto, las taraceas o chapas de madera de boj incrustadas en los respaldos de roble. Fueron adheridas con cola de pescado y sombreadas mediante tinte por lo que participan tanto o más del dibujo y la pintura que de la incrustación y la marquetería. Tenemos por su autor al florentino Juan de Moreto, quien en 1547 firma y fecha siete asientos de la sillería de Nuestra Señora del Pilar. Los «papeles y muestras» que poseía deben de ser los de Zoan Andrea, Nicoleto Rosex, Giovanni da Brescia y otros ornamentistas italianos con los que se relacionan algunas composiciones y motivos de nuestras taraceas que se repiten con cierta regularidad. También son visibles las taraceas en la parte superior de los brazales rectos, siempre siguiendo ejes «a candelieri».

Las composiciones grotescas de estas taraceas son muy vistosas como la formada por un eje a modo de fuente de la que penden máscaras que muestra a los lados dos grutescos alados con cabezas de ancianos barbados –muy semejante a los de Zoan Andrea y Lucas Van Leyden antes de 1530– y dos ángeles que portan antorchas. En otra a modo de U actúan como referentes simétricos una cabeza de querubín con alas desplegadas y una máscara y a ambos lados aparecen cornucopia y jóvenes con cintas voladas que ostentan recipientes con frutas. En otra, un busto de guerrero barbado en láurea es orlado por guirnaldas sostenidas por aves que enlazan, a su vez, con una bifaz de anciano. Grutescos con rostros de mujer, como los de Leyden de 1528 [24], y jarrones sobre sus cabezas centran un bucráneo con rostro humano con enlaces de telas de las que penden cabezas de carnero.

Aun cuando los tableros con relieves de santos restan importancia a sus respectivos bancos aquí encontramos tal vez las mejores composiciones grotescas de toda la sillería y una serie de los Triunfos de Petrarca. Los ejes de simetría en estos paneles son cabezas de ángeles, tallos vegetales, jarrones, ánforas, niños, corazas foliáceas, a la manera de algunos frisos de H.S. Beham [25], bucráneos, hermes, bifaces de Jano, rostros triples o trinitarios, otras armonías terciarias y trípodes avolutados [26]. Los elementos de enlace que estructuran estos registros son cintas, guirnaldas, «draperies», bridas de caballos, tallos vegetales, grutescos, volutas, cartelas de correas, lanzas, es-

tandartes y palios. Caso aparte son los numerosos templetes, edículos, trípodes, chimeneas de planta cóncava, encuadrados por volutas y bordes correiformes y sostenidos por hermes. Encontramos una cierta afinidad de estos diseños con algunos de Hieronimus Cock, Sebastián Serlio, Tomasius Bard y Eneas Vico (L'imagini delle Donne Auguste, Venecia, 1557) [27].

Los motivos simétricos son bellos y variados, pues vemos prisioneros atados con las manos a las espaldas que derivan de A. Veneziano, N. Rosex, G. de Udine y, en última instancia de la «Domus Aurea» [28], caballos en corbeta rampantes, seres agrutescados de gran fluidez, jóvenes con flameros, cornucopias y portaestandartes, tres putti con esquemas triangulares que veíamos en grabados de A. Veneziano y M.A. Raimondi a partir de decoraciones de Rafael y G. de Udine [29], tres calaveras y, sobre ellas, tres jarrones, aves fantásticas, delfines y máscaras foliáceas. Dos de los paneles con estructuras sostenidas por atlante y hermes guardan gran afinidad con los grabados de un maestro italiano de hacia 1530 y otro de Eneas Vico [30]. Varios de ellos formaban parte de una serie de emblemas como lo denotan los marcos y las tarjetas para los lemas, como uno que todavía se lee «ESTE NON».

Entre estos registros queremos destacar seis que conforman una serie de los Triunfos, inspirados posiblemente en los seis famosos poemas de Petrarca [31], es decir, los del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Divinidad o Eternidad. El Triunfo de la Castidad se representa mediante un Cupido con lira sobre una mesa de patas avolutadas que tiene como fondo a unos faunos portaestandartes con insignias romanas. El de la muerte se plasma aquí en un templo de diseño serliano en el que la muerte conduce al amor que lleva una banderola en tanto que un cronista lo relata por escrito. A ambos lados vemos los relieves de San Sebastián asaetado que están tomados casi literalmente de un grabado de Hieronimus Hopfer, titulado «Tres hombres desnudos» [32] como se comprueba en el contraposto del de la izquierda así como en el tratamiento de la anatomía y en la forma de caída del cabello del de la diestra. En la parte superior aparecen entre paños colgantes las cabezas de dos faunos. El triunfo del Tiempo sobre la Fama está representado por una figura desnuda de espaldas flanqueada por dos seres agrutescados desnudos con plumas de escribir. En la parte superior se encuentran las recurrentes vanitas de las calaveras aladas, alegoría del «*Tempus fugit*».

En otro de estos paneles situado bajo el tablero de un obispo encontramos una representación alegórica de la Prudencia [33] por medio de dos mujeres desnudas sedentes con sus atributos más clásicos como son los espejos y las serpientes. Miran en direcciones opuestas, pues como Jano se decía que tenía dos caras que miraban al pasado y al futuro. En el centro y actuando como eje de simetría se halla Cu-



SUGERENTES TEMAS MITOLÓGICOS EN LAS CARAS INTERNAS. CUPIDO Y HÉRCULES LEVANTANDO AL LUJURIOSO ANTEO EN MORTAL ABRAZO.



LOS TEMAS MITOLÓGICOS SON CONSTANTES EN EL REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE LA SILLERÍA. TABLERO DE ALCIDES.

pido que pretende aproximarlas. En la parte inferior vemos un medallón y a la derecha el arco y el carjac.

Bajo los relieves de los santos en la parte inferior de los tableros se repiten flanqueando unas sencillas cartelas bustos masculinos y femeninos en altorrelieve y afrontados, tomados, sin lugar a dudas, de grabados con medallas de emperadores, héroes u hombres famosos como los de Daniel Hopfer «Quince cabezas de hombres con bustos de perfil» o los retratos de emperadores de Hans Sebald Beham [34]. En los frisos del tablero se suceden, siempre respetando la ley de la simetría motivos como máscaras vegetalizadas, y roleos, aves agrutescadas que pican frutos, jóvenes con tridentes y «draperies», diablillos con peces, tripletas de niños, y otros como jinetes a caballo o un héroe desnudo semirecostado sobre una urna. En otro de los frisos llama la atención el relieve de las Tres Gracias o acompañantes de Venus, otro de esos temas de interés arqueológico al que los humanistas convirtieron «en una especie de ideograma, un jeroglífico del universo armónico» [35]. A ello contribuyó, sin duda, su composición enlazada que adopta forma de círculo. Se trata de una ratificación plástica más de las ideas de la tríada o tripleta, el amor y la suprema armonía que se repiten, como hemos visto, en esta sillería. En las veneras de remate se concentra la representación de ángeles y querubines alados, tanto en las roscas con cabecitas como en las enjutas de las mismas con figuras en distintas posiciones.

En el friso que recorre el guardapolvos, al igual que en el del tablero, la decoración se articula en el ritmo curvo que describen los roleos. A él se incorporan a ambos lados de un eje roleos, putti, sirenas, caballos y delfines agrutescados, niños que luchan con cuadrúpedos o aves, máscaras y alguna escena como un carro de triunfo de la muerte, precedido por dos figuras agrutescadas que llevan un tridente y una siringa respectivamente. Grabados italianos, alemanes y flamencos con estas composiciones grotescas circulaban ya en el primer tercio del siglo XVI por Burgos. En última instancia derivan de modelo del círculo de Mantegna y Ghirlandaio como los de Z. Andrea, G.A. da Brescia, el Codex Escurialensis y otros. Encontramos una especial afinidad con registros de grabados ornamentales de la escuela de Nüremberg como los de J. Binck, G. Penz, S. Beham y, especialmente, de H. Aldegrever [36]. Varios de estos frisos se repiten en los de los pilastrones de la fachada de la Universidad de Oñate, obra dirigida por Pierres Picart, entallador que acababa de intervenir en la obra de nuestra sillería. En el atril de la silla episcopal que aflora sobre el sitial del prior aparece un panel apaisado donde se representa un escudo sin cuarteles con los distintivos episcopales –sombrero y borlas– orlándolo junto a dos águilas tenantes y dos corazas.

Junto a los paneles con series ornamentales debemos detenernos en otras zonas funcionales de la sillería que demandan unos motivos adaptados al marco. Las misericordias, también llamadas paciencias o glorias sirvieron de soporte para cartelas correiformes, máscaras, rostros, en un caso con los ojos perforados por paños, dos medios bustos de ambos sexos sosteniendo un escudete de correas, cabezas de niño, bucráneos, telamones, tres cabezas de carnero y nuevamente la triple faz, tres máscaras y el trípode de doble voluta. Los frentes de los tabiques de separación están guarnecidos por balaustres y sobre ellos atlantes que soportan los pomos o brazales curvos. En su desarrollo curvo se amoldan figuras humanas acurrucadas, verdaderos acróbatas, un músico que toca una especie de gaita, un pescador con caña y pez que engulle a un telamón, grutescos, dragones, bichas y, entre ese temario, animales como una oveja que se convierte al otro lado en un saurio carnicero, un perro, animal impuro, psicopompo y símbolo de la fidelidad, un elefante, que en los bestiarios es símbolo de consistencia, castidad, paz y, sugestivamente, de la humanidad obediente [37]. Con frecuencia, como en este caso se le representa arrodillado, pues no poseía articulaciones. Los brazales rectos no presentan otro ornato que figuras aladas guarneciendo sus frentes.

Si pasamos a la zona del tablero los primeros elementos verticales que encontramos son las columnillas del banco con una densa labor de talla organizada a *«candelieri»* en la que destacan figuras con canastillos sobre la cabeza, cupidos, putti, máscaras, cartelas, cabezas de niños, flameros y cuadrúpedos con rostro humano entre otros. Los tableros se articulan por medio de balaustres, candeleros o columnas monstruosas como las denomina Diego de Sagredo, que refuerzan ese sentido decorativo con la adición en torno a sus fustes, de cabezas de niño, guirnaldas, «draperies», ensartos de frutos, calaveras y cabezas de león. En algunos cajeamientos de las

pilastras se desarrollan tiras «*a candelieri*» con decoración vegetal, yelmos, corazas, máscaras foliáceas, cintas y angelitos. Los netos muestran en sus tres frentes bustos masculinos y femeninos de pronunciado saliente, en tanto que las ménsulas del guardapolvo permiten la talla de figuras acurrucadas, agrutescadas, acéfalas y foliáceas sirenas y un anciano que se mesa su barba bífida. Los timpanillos del remate ofrecen toda una galería de bustos de ambos sexos, guerreros y niños, con dragones a modo de crestería sobre ellos. Tal vez se puedan identificar entre ellos a Hércules, Escipión y otros famosos guerreros. Entre cada uno de ellos vemos pináculos abalaustrados. Llaman la atención, finalmente, varios frontoncillos triangulares flanqueando el templete de la silla episcopal y en los ángulos de la sillería, niños, genios, sátiros y diablos barbados enlazados. En uno de ellos actúa como eje de simetría un toro con un sol entre los cuernos que asociamos con el rito iniciático y mistérico oriental a Mitra [38]. Flanquean la escena dos seres demoníacos que tocan flautas orientales de encantamiento, en tanto que el frontón está ocupado por un personaje de exótico turbante, ojos rasgados y un descomunal mostacho. Otro de estos frontones, ocupado por una cabeza de querubín alado, es surmontado por dos diablos de afiladas barbas, bigotes y orejas que contraponen la música profana de sus laúdes a la más sacra de la campana situada entre ambos.

En *síntesis,* podemos afirmar que los humanistas del Renacimiento entendieron que los grandes conceptos morales y las verdades de nuestra religión podían expresarse literaria y plásticamente mediante el mito clásico, la alegoría y el jeroglífico, siempre interpretados simbólicamente y aspirando a la confluencia de religiones. En este ambiente se debe entender el papel del prior de la sede pamplonesa Sancho Miguel Garcés de Cascante como mentor de la sillería coral, en la que hemos hecho alusión a su lectura por estratos ctónico o inferior, terrenal y celestial. En este planteamiento global conviene no olvidar la idea de continuidad histórica de la Iglesia vertida a través de los profetas del Antiguo Testamento y la amplia galería de apóstoles y santos de los tableros.

Sin un orden determinado, aunque respetando sus respectivos registros y combinados con otros motivos y composiciones ornamentales hallamos en la sillería de Pamplona unos temas que originalmente expresaban ideas sólo legibles desde el pensamiento neoplatónico. La suprema armonía, la búsqueda de la perfección, el tránsito de lo material a lo espiritual y la unión con la divinidad quedan expresadas en forma de metáfora con Apolo y Orfeo, ambos con instrumentos musicales principios órficos de la armonía, las Tres Gracias y otras concordancias terciarias como los trifrontes con rostros ovalados, máscaras, cabezas de carnero y trípodes avolutados. Junto a ellos tenemos temas ejemplificadores del amor profano y el virtuoso con representaciones de Eros (Cupido) y Anteros, los Triunfos de Petrarca, o itinerarios que, desde la pasión amorosa y a través de territorios ideales, conducen a la eternidad. De igual forma los temas marinos del Thiasos como, los tritones, las nereidas y los delfines nos ilustran sobre el viaje de los héroes virtuosos a las Islas de los Bienaventurados a través del Océano. Los Trabajos de Hércules, el héroe más popular de la Antigüedad, simbolizarán, una vez cristianizados, el triunfo de la virtud sobre el vicio lo que le hará acreedor de la fama y la inmortalidad. Además son muy abundantes las metamorfosis entre los tres reinos de la naturaleza, las psicomaquias, algún topos clásico como el «*Festina Lente*», series de los cuatro elementos, los trabajos y los días con labores agrícolas propias de cada estación y mes, las virtudes y animales extraídos de los bestiarios.

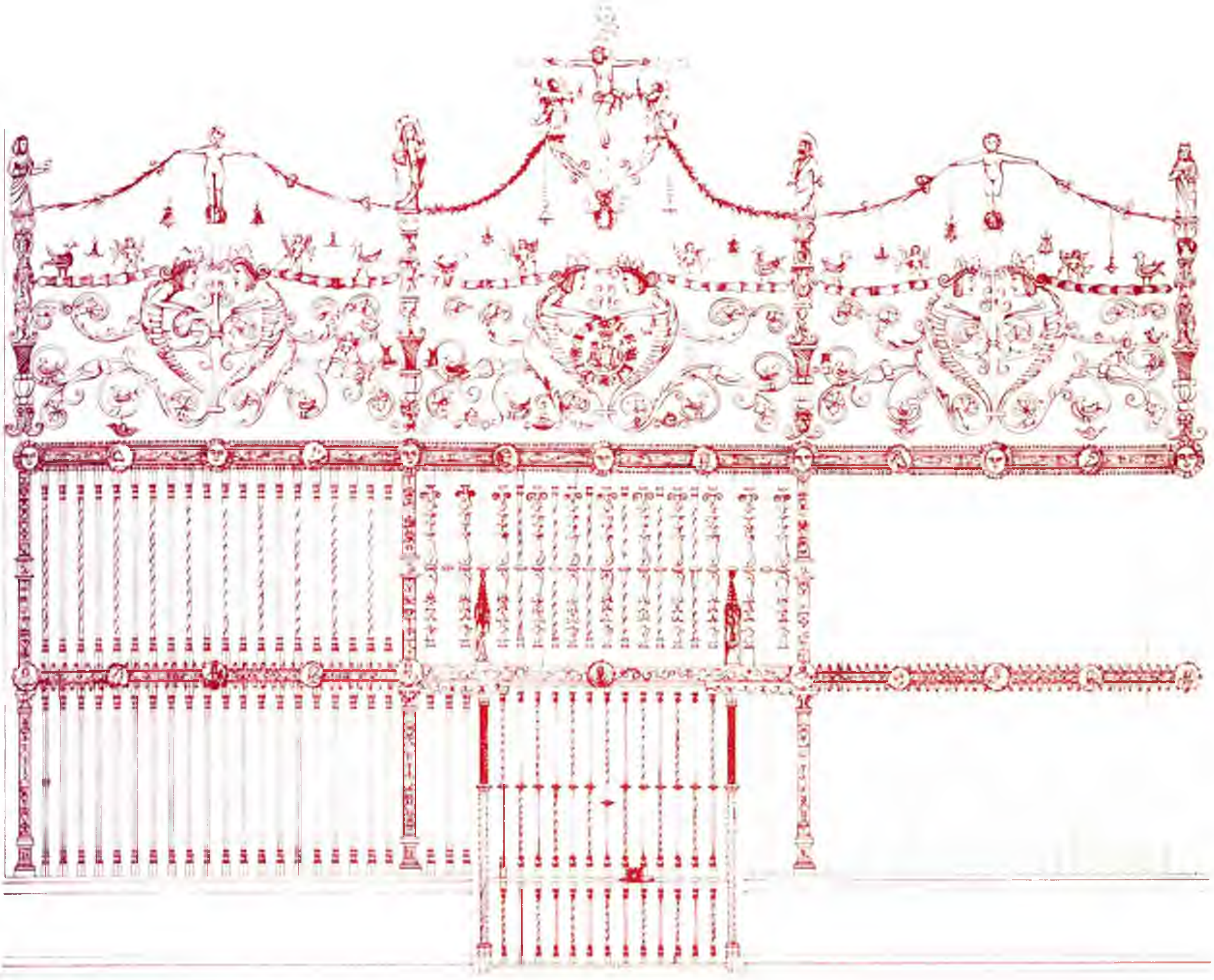
Reja de la capilla del Santo Cristo

Catedrales góticas como la de Pamplona reducen algunos de sus ámbitos a escala más racional gracias a las rejas que aislan y, a la vez, permiten la visión de presbiterio, capillas y coro. Cierra la Capilla del Santo Cristo una elaborada reja plateresca que originalmente franqueaba el paso al coro catedralicio. En un reciente artículo, firmado por J. Lorda y M. Jover [39], se han identificado las fuentes gráficas de algunos modelos ornamentales de la crestería y se ha puesto en relación la reja pamplonesa con otra idéntica de El Barco de Ávila. Ello supone un salto cualitativo en la historiografía del arte navarro por partida triple, al superar las breves líneas descriptivas de Biurrun [40], afrontar por vez primera un análisis científico de este elemento del ajuar y abordar el comentario de la ornamentación icónica desde el grabado.

Ya no se encuentra enfrentada a la reja del presbiterio, forjada en 1517 por Guillermo de Ervenat, sino en un lateral del mismo pero el parangón entre ambas sigue resultando inevitable. Algo más de 20 años separan dos léxicos y dos sintaxis estilísticos, y, sin embargo, estas obras de forja y cincelado tienen idéntica anchura en sus calles (3,5 m.) e igual altura en sus cresterías (2,9 m.). El repertorio «del romano», la composición grotesca, y el balaustre triunfan en el remate de la reja del coro, mientras que en los cuerpos se mantienen pervivencias góticas como algunos pilares, barrotes, basas, doseles y cardinas.

Ejecutada hacia 1539-1540, muestra una estructura arquitectónica sobre zócalo con dos cuerpos, un aparatoso coronamiento y tres calles [41]. Los pisos están separados por frisos continuos de chapa repujada, jalonados por medallones y perfilados por cardinas. Las calles vienen definidas por ocho pilares de capitel corintio y decoración «a candelieri» en sus frentes. En cada una de las calles laterales se alinean veinte barrotes lisos en arista en el primer cuerpo y otros tantos retorcidos y lisos alternantes en el segundo. El tramo central resulta mucho más variado al mostrar en los dos registros de su puerta medios barrotes retorcidos y en ángulo y en el cuerpo superior, alternando con los barrotes citados once artísticos balaustres cincelados. En contraste con esta parte del enrejado más esbelta se superpone un coronamiento más recargado y con un mayor sentido horizontal, debido a los enlaces de ensartos, guirnaldas y zarcillos.

El repertorio ornamental «del romano» tiene su mejor campo de cultivo en la crestería, donde sobresalen por su tamaño y simetría unos grutescos afrontados con elementos extraídos de los tres rei-



LA ORNAMENTADA REJA DE LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO, CULMINA EN LA HISTORIA DE LA REDENCIÓN.

nos de la naturaleza: de unos tallos vegetales salen cuerpos de reptil y rostros antropomorfos en singular metamorfosis. El anónimo rejero se inspiró, según han reconocido Lorda y Jover, en temas homónimos de Pietro da Birago, autor entre 1505 y 1515 de una serie de paneles *«a candelieri»*. Sirven de elemento de vinculación o enlace entre los balaustres y los citados seres fantásticos, ensartos vegetales combados de los que penden campanitas y, más abajo, guirnaldas y los citados zarcillos de acanto, entre los que se disponen aves. Sobre las guirnaldas aparecen niños alados que, armados con flechas y espadas, se enfrentan a pájaros, en tanto que de los roleos inferiores penden cabecitas de querubines alados. Para equiparar en altura a la reja gótica de la capilla mayor se hizo necesaria la colocación sobre los candelabros de dos «putti» desnudos asexuados y con los brazos extendidos que sostienen los ensartos. Los amorcillos beligerantes con aves presentan cierta afinidad con temas de paneles grabados por Giovanni Antonio de Brescia, en tanto que los putti en esa disposición aparecen en modelos de Daniel Hopfer, en ambos casos de comienzos del siglo XVI.

La funcionalidad y los condicionamientos técnicos de la reja permiten un desarrollo iconográfico a medio camino entre el de una sillería de coro y un retablo. Los frisos que separan los cuerpos de barrotes están recorridos rítmicamente por medallones con la Virgen y el Niño, series de apóstoles, santos, guerreros, reyes, y personajes famosos que en el primer cuerpo son once en el frente principal y otros once cara al interior de la capilla y en el segundo cuerpo son doce, seis y seis alternando con soles antropomorfos. Sobre el centro de la puerta se sitúa el clípeo con la representación de San Pablo. En las basas de las pilastras bajas así como en el centro de las del segundo cuerpo vemos otros pequeños medallones con retratos de perfil. En la calle central y sobre los ejes extremos de la puerta se cobijan bajo chambranas de tradición gótica dos pequeñas imágenes de Santa Catalina y Santa Bárbara, recordando las titulares de dos de las capillas de la catedral.

Pero es en la cresteria de remate donde aparece el tema culminante de la historia de la Redención, el Crucificado sujeto a una cruz arbórea por tres clavos, con buen estudio anatómico y característico paño de pureza con extremo volado. De su base parten dos candiles en forma de cornucopia que sirven de asiento a dos ángeles pasionarios que recogen la sangre de Cristo en cálices. La relación con las cru-



ANTE EL PRESBITERIO, UNA REJA MÁS ANTIGUA, ELEVA, HACIA LA CUBIERTA, SU DECORADA TRACERÍA.

ces procesionales y las puertas de sagrarios-relicarios del segundo tercio del siglo XVI es evidente. Centran a Cristo sobre los balaustres de la calle central La Virgen y San Juan que, en declamatoria actitud, componen el Calvario. Los extraños saurios de rostro antropomorfo albergan una láurea con estrellas que sirve de marco para un relieve de la Virgen con el Niño, coronada y en actitud de bendecir, mientras que en el reverso aparece el Salvador con el cordero y la bola. Por último, los balaustres extremos sirven de podio para ¿San Juan Bautista? y Moisés con las Tablas de la Ley que prefigura el Nuevo Testamento.

Nuestra reja presenta afinidades con la que clausura la capilla de los Reyes Viejos de la catedral de Toledo, así como con otras salidas del círculo de Cristóbal de Andino y Juan Francés, pero su identidad es total, como han precisado Lorda y Jover, con la reja del presbiterio de la parroquia de El Barco de Avila. Esta verja fue patrocinada por don Fernando de Toledo, duque de Alba y señor de Valdecorneja, como bien lo delata la presencia de su escudo de armas en el coronamiento, y su ejecución corrió a cargo de un desconocido rejero flamenco establecido en Alba de Tormes llamado Guillermo Paludano.

Retablo de San Juan Evangelista

Un retablo de tablas pintadas de fines del primer tercio del siglo XVI, procedente de Itoiz decora desde 1929 la capilla que en el lado de la Epístola de la catedral cerca de la puerta del claustro fundó en el siglo XV el obispo Sancho Sánchiz de Oteiza. En contrapartida, la parroquia de Santa Eulalia en ese pequeño lugar del valle de Lónguida recibió como sustitutivo un retablo neogótico de carpintería artística. Esta obra debió salir del taller pictórico de Sangüesa [12] donde se hallaban activos en el segundo cuarto del siglo XVI dos notables «pintores de hacer retablos» Pedro de Sarasa y Anton de Arara, fundador de la dinastía de su apellido, ambos en estrecha vinculación con el temprano foco de Zaragoza. La reconstrucción del mercado sangüesino resulta empresa difícil por la expoliación de obras, ventas, traslados, desaparición de mazonerías, repolicromías y repintes, de tal punto que la mayor parte se encuentran fuera del lugar para el que fueron concebidas como los retablos de tablas de Lacabe, Escániz, Gallipienzo, Mendinueta, San Eloy del Carmen de Sangüesa, Olaberri, Setuáin, Larrángoz, y el temprano de Itoiz.

Se trata de un retablo de mazonería gótica que muestra a fines del primer tercio del 1500 pervivencias del moderno, en tanto que las tablas denotan un estilo más evolucionado, lineal con ingenuos estudios de perspectiva, ventanas con paisajes, vivos colores e incluso algunos esquemas manieristas. La vinculación con modelos aragoneses resulta evidente [13]. Sobre un zócalo se alza el banco compartimentado en cinco casas, la central reservada al sagrario. Una especie de predella sirve de asiento al retablo propiamente dicho de un cuerpo con tres calles divididas en dos pisos. La división vertical se efectúa por medio de tubas con pináculos mientras que la horizontal se hace con chambranas poligonales recorridas por arquillos trilobulados. Todo el cuerpo se encuentra guarnecido por una pulsera a modo de guardapolvos. La decoración de todos estos elementos es gótica con presencia de arquitos conopiales, cuadrifolios, calados, rombos y cardinas, habiendo sido repuestos algunos doseles en período neogótico a comienzos de siglo. Es en el banco unificado por un motivo de cuerda en fondo rojo donde se advierte la introducción, en un ritmo todavía gótico, de motivos renacentistas como tallos vegetales en las cresterías, singularmente sobre el sagrario cuya portezuela muestra un cáliz con la Forma.

El programa iconográfico nos presenta a los cuatro evangelistas en el banco con el siguiente orden San Marcos, San Juan, San Lucas y San Mateo, en el cuerpo se efigia en tabla a Santa Eulalia y otra santa mártir, Santa Bárbara y Santa Catalina, San Julián y un santo obispo, posiblemente San Fermín, el Calvario y San Antón junto a San Bartolomé. El altorrelieve de San Juan Evangelista con el panel de fondo es obra moderna. De la contemplación de este conjunto se pueden extraer una serie de notas comunes como la preferencia por los santos emparejados de diferentes épocas y en actitud discursiva, iconografía muy popular desde fines del siglo XV y a lo largo de la primera mitad del XVI, como se comprueba no sólo en retablos de pintura como los de Lete, Larrángoz, Setuáin o Burlada, sino también en otros de talla como los de Orcoyen o Sagués.

Todos los santos aparecen sedentes y en algún caso como San Juan en posturas rebuscadas, llevando sobre sus cabezas nimbos. Las santas vienen identificadas por inscripciones con su nombre en letras capitales abreviadas, aunque algunas se hallan muy perdidas, en tanto que en el rollo de San Marcos se lee la jaculatoria «Marcos, ora pro nobis». Los temas se desarrollan en interiores con ingenuas cuadrículas de embaldosados que sugieren la perspectiva en las tablas del piso superior y ventanas que, como puntos de fuga, nos abren a bellos paisajes con torres y castillos como el que sirve de telón de fondo a San Bartolomé. En esta puesta en escena queremos destacar el arco y el altar y el telón rojo que centra a San Antón así como un nuevo cortinaje rojo, una ventana de medio punto con columna bulbosa y un dosel de brocado en oro que ambientan la escena de Santa Eulalia y la otra virgen. La paleta predominante que se alterna en las prendas, fondos y accesorios es a base de rojos, verdes y blancos grisáceos, llamando la atención los cortinajes y doseles con imitación de bordado en oro y motivos vegetales perfilados en negro a gran escala.

Maravillosos atentados al decorum en las indumentarias de varios personajes como San Julián, Santa Eulalia y otras santas no sólo nos ayudan a datar esta obra sino que, junto a los paisajes con torres y castillos, orientan su filiación hacia modelos nórdicos. San Julián el Hospitalario, ese joven del que nos habla la Leyenda Dorada en historia paralela a la de Teodosio de Goñi, está representado aquí como un noble cazador con arco y mostrando una flecha. Viste con camisa fruncida de cuello alto, capa, calzas, sayo y zapatillas y se toca con unas características gorra de plumas y cofia para recoger el pelo, moda imperante en el primer tercio del siglo XVI. Conocemos representaciones parecidas en pintura y talla como las del retablo principal de Ororbia, datado hacia 1530. Preciosistas son también los grutescos pintados en la cenefa de la capa pluvial de San Fermín, que imita bordado en oro, las perlas de su mitra o el dibujo del báculo, entre los vestidos femeninos se destacan los de Santa Eulalia y la mártir que le acompaña, con saya, tranzados, mangas abultadas y toca, o los cabellos rubios en coleta de Santa Bárbara. El oro brilla en las piezas de la mazonería y con gran finura se simula en las orillas de los vestidos, nimbos, palmas, báculo y en los fondos de brocado.



AUNQUE PROCEDENTE DE ITOIZ, EL RETABLO DE SAN JUAN EVANGELISTA, REALIZADO EN EL SIGLO XVI, SE EMPLAZA EN LA SEO PAMPLONESA.



DOLOR Y CLASICISMO EN EL CRUCIFICADO DEL TRASCORO. SIGLO XVI.

MANIERISMO

Con la llegada del Manierismo contrarreformista a finales del siglo XVI, la empresa más importante que va a llevarse a cabo en la catedral de Pamplona va a ser la remodelación de la capilla mayor con la construcción de un nuevo retablo mayor y, poco más tarde, la ejecución del pequeño retablo de la capilla real contigua a la mayor, renovándose de este manera todo el ámbito presbiterial. El responsable de esta renovación al concluir el reinado de Felipe II, fue el obispo Antonio Zapata, una de las más brillantes figuras de la historia eclesiástica española.

Llama la atención por su brillantez la biografía de este noble, hijo primogénito del conde de Barajas y de María de Mendoza –de la noble estirpe de los Hurtado de Mendoza– nacido en Madrid en 1550 que llegó a ser obispo, cardenal e inquisidor general [1]. Su vida, cuajada de cargos y dignidades eclesiásticas desempeñadas al frente de distintas diócesis, estuvo sometida a continuos desplazamientos. En una carrera ascendente llegó a ser cardenal residiendo en Roma donde ostentó temporalmente la embajada de España en aquella ciudad. Otros cargos que recayeron en Zapata fueron el de inquisidor general en Roma, virrey de Nápoles y arzobispo de Toledo. Este deslumbrante perfil biográfico de Zapata, trazado magistralmente por Goñi Gaztambide [2], se explica, en parte, por las estrechas relaciones que mantuvo con los sucesivos monarcas, tanto con Felipe II como con Felipe III y Felipe IV, como se verá más adelante, llegando a jugar, en ocasiones, un importante papel político por su intervención en los asuntos de estado.

Tuvo lugar su formación en el colegio de San Bartolomé de Salamanca en donde ingresó en 1579, obteniendo allí su licenciatura en cánones. Su renuncia a sus derechos de primogenitura en favor de su hermano causó impresión favorable a Felipe II quien lo llevó a los puestos más altos de la iglesia española [3].

Los primeros cargos fueron discretos, primero inquisidor y racionero de Cuenca de donde pasó a inquisidor y canónigo de Toledo. En 1587 el propio Felipe II tomó la iniciativa para hacerlo obispo de Cádiz, una diócesis modesta que ofrecía pocos problemas. Los asesores del monarca informaron favorablemente sobre este nombramiento y sólo García de Loaysa alegó la juventud e inmadurez de Zapata. En cambio, aprobó la designación el confesor del rey, Fray Diego de Chaves, y el secretario real, Mateo Vázquez, quien opinó sobre la labor desempeñada por Antonio Zapata de esta manera «en Cuenca hizo muy bien el oficio de inquisidor y en Toledo hace lo mismo», añadiendo «de derecho bastan treinta años para ser uno obispo». También escribió el propio Vázquez, «el conde de Barajas –padre de Antonio– desea ver a su hijo en el Consejo Real». Esta petición alentada por el primogenitor del futuro obispo no prosperó pues encontraba el inconveniente de pertenecer padre e hijo al Consejo Real pero Felipe II lo nombró obispo escribiendo al margen «visto lo que aquí decís y lo que también ha dicho Fray Diego de Chaves, me resuelvo en nombrar para Cádiz a D. Antonio Zapata» [4]. La protección del rey Felipe II a Antonio Zapata la hemos visto promovida y amparada por su padre Francisco Zapata de Cisneros, primer conde de Barajas «uno de esos hombres característicos del siglo XVI, profundamente empeñados en la *res pública,* en la mejora de la ciudad» según Lleó [5] que siendo corregidor de Córdoba mandó construir numerosas fuentes de mármol para toda la ciudad y después, siendo Asistente de Sevilla, se ocupó del ordenamiento urbanístico de la Alameda de Hércules transformando una zona insalubre en un sombrío paseo renacentista presidido por las dos columnas romanas culminadas con las estatuas de Hércules y Julio César.

Heredero de las iniciativas paternas, Antonio Zapata, en el corto tiempo que estuvo en Cádiz desplegó fecundas iniciativas propias de un obispo postridentino. Liquidó pleitos antiguos, fundó un colegio de San Bartolomé para el servicio de la catedral en memoria y a imitación del colegio salmantino donde él se había formado. Las escrituras fundacionales fueron aprobadas por la Sagrada Congregación del Concilio que declaró que se habían ajustado a los decretos tridentinos. También celebró un Sínodo Diocesano en el que se aprobaron unas *Constituciones Sinodales* (1594) que estuvieron vigentes por largo tiempo. Compaginó el episcopado con el cargo de gobernador político y militar de Cádiz y construyó a su costa 3.500 metros de muralla frente a la bahía, muralla que era destruida de continuo por los ataques ingleses y que en 1587 había sufrido el asalto del pirata Drake, como recuerda Calderón Quijano coincidiendo precisamente con la llegada de Zapata [6].

El 13 de mayo de 1596 fue promovido a la diócesis de San Fermín que recibió con alegría este nombramiento, conocedora del acertado gobierno del obispo en Cádiz. Sucedía en el episcopado pamplonés a Don Bernardo de Rojas y Sandoval que había mantenido una guerra abierta con los canónigos. El nuevo obispo entró personalmente en la Iglesia el 13 de marzo de 1597 y en ella permanecería por breve tiempo –algo más de tres años– ya que el 11 de septiembre de 1600 era promovido a la sede metropolitana de Burgos [7]. En la diócesis de Pamplona, que era considerada una diócesis de ascenso, dejó un grato recuerdo, mejor aún que en Cádiz, vivió en paz con los canónigos y se volcó en favor de la catedral. Sus múltiples iniciativas estuvieron dirigidas a favorecer el culto divino en el primer templo de la diócesis de acuerdo con los decretos trentinos como se analizará más adelante. Pero la actuación del nuevo obispo que más impresionó a sus contemporáneos fue la actitud adoptada ante la peste que azotó Pamplona en agosto de 1599 ya que se expuso gravemente al contagio al atender caritativamente a los enfermos y los socorrió con grandes limosnas de sus propios bienes. Fermín Lubián y Sos dice en su *Relación* que Zapata atendió a los apestados «por su persona y los de su familia, a más de haber socorrido con sus largas limosnas hasta que vendió la plata del servicio de su casa» [8].

Trasladado a Burgos prosiguió con sus actividades fundando un Estudio General que encomendó a los jesuitas y construyó el trascoro, hasta que el 9 de junio de 1604 fue elevado al cardenalato y Felipe II lo envió a Roma como protector de los españoles, «Como había gastado sin medida en las tres sedes episcopales, pidió al Papa que le concediera los frutos de la Iglesia burgalesa desde su promoción al cardenalato hasta el nombramiento de su sucesor» [9]. Desde Roma mantuvo una correspondencia frecuente con el duque de Lerma y precisamente a una fundación del valido de Felipe II traerá Zapata, a su regreso a España, el cuerpo de San Francisco de Borja. Mas la estrella de Zapata seguirá brillando con el nuevo valido, el conde duque de Olivares, siendo nombrado en su época Consejero de Estado.

Los principales hitos de su biografía posterior se resumen en su nombramiento como virrey de Nápoles en 1629, arzobispo de Toledo en 1623, nombrado por Urbano VIII. Al frente de este cargo mandó redactar un nuevo *Índice* de libros prohibidos, mostrando un espíritu de apertura en línea con su antecesor Bernardo de Rojas y Sandoval. Murió a los ochenta y cinco años, después de una larga y activa vida, en Barajas, villa del señorío de su casa el 23 de abril de 1635 y fue sepultado en el convento de franciscanos descalzos de Barajas fundado por su padre [10].

Esta brillante biografía reveladora de la mentalidad postridentina del obispo Zapata permite llamar la atención sobre sus actuaciones en la diócesis y catedral de Pamplona en el breve espacio que estuvo al frente de la misma. Poco después de su llegada en 1597, destinó 620 ducados para el culto divino de la catedral, más de la mitad de los cuales estaban destinados a aumentar el salario de los músicos de capilla y el resto para duplicar el número de monaguillos al servicio del primer templo.

En la diócesis de San Fermín, Zapata no tuvo ocasión de celebrar el Sínodo ni de redactar unas constituciones como había hecho en Cádiz, ya que su antecesor Don Bernardo de Rojas y Sandoval había promulgado en 1590 las *Constituciones Sinodales* del obispado de Pamplona que fueron impresas en 1591. Sin embargo, preocupado por la formación

de los seminaristas trató de erigir un seminario análogo al de Cádiz para lo que intentó comprar el edificio del Estudio Municipal. Esto tenía lugar en 1598, el mismo año que el obispo acometió una importante empresa artística consistente en un retablo mayor para la catedral que mandó labrar y dorar a sus expensas y un templete de plata. Coincidía esta fecha con el año de fallecimiento de Felipe II, el rey protector de don Antonio Zapata, en cuya memoria la catedral de Pamplona celebró las ceremonias fúnebres los días 25 y 26 de octubre de 1598 para las cuales el Regimiento de Pamplona levantó un monumental catafalco que fue realizado por el ensamblador Domingo de Bidarte. Consistía éste en un túmulo de gran altura que llegaba hasta las bóvedas de la catedral que constaba de tres cuerpos formados por columnas y un cimborrio rematado por pirámides [11]. Era, a juzgar por la *descripción* que se conserva, una austera arquitectura clasicista cuajada de emblemas y jeroglíficos, versos de Virgilio y Ovidio, que exaltaban las virtudes tanto morales como religiosas del rey prudente y las empresas de su reinado. Parece lógico pensar que dada la vinculación de Zapata con el monarca fallecido, a quien debía guardar reconocimiento, el obispo pudo tener intervención en el programa del grandioso catafalco y su complejo simbolismo.

Centrándonos ya en la empresa del retablo mayor, es un hecho que la catedral de Pamplona carecía de un retablo a la moda –el antiguo debía ser de pequeño tamaño y fue trasladado a Echalar– a diferencia de otras catedrales vecinas que se hallaban presididas por grandes conjuntos retablísticos góticos y renacentistas [12]. Así la Seo zaragozana construyó su espléndido retablo a finales del siglo XV, y la basílica del Pilar junto a las catedrales de Huesca y Teruel, lo hicieron en el Renacimiento. Unos años más tarde, en 1580, se construirá el retablo mayor de la catedral de Burgos bajo la influencia del nuevo tipo de retablo inaugurado por Gaspar Becerra en Astorga. Todos ellos son grandes conjuntos escultóricos como lo será también el de la catedral de Pamplona, el cual debemos situarlo en este lugar, detrás del de Burgos en la enumeración de retablos catedralicios de las diócesis próximas. De otra parte, está probado que la iniciativa del obispo de Pamplona fue secundada inmediatamente en las diócesis vecinas de Calahorra, que inicia la ejecución de su retablo catedralicio en 1601 teniendo precisamente como modelo al pamplonés y de Tarazona que construye el propio en 1603.

Es evidente, que de acuerdo con las necesidades de la época, la capilla mayor de la catedral de Pamplona debía cerrarse con un retablo mayor que recogiera a modo de pantalla las miradas de los fieles, evitándose así que éstas se perdieran en las oscuridades de la girola. Pero además en esa función de fondo del rito litúrgico, el nuevo retablo debía cumplir la misión de «enseñar con imágenes» las verdades de la fe enmarcadas y ordenadas en una arquitectura severa y racional.

Hay disparidad de opiniones sobre los artistas llamados por Antonio Zapata para realizar esta gran empresa, como también las hay respecto al valor artístico del retablo mayor que, en nuestra opinión, no ha sido estimado hasta el momento en lo que realmente supone y significa. Este retablo no preside hoy la catedral de Pamplona, ya que con motivo de las últimas reformas, permaneció desmontado por un tiempo en las dependencias catedralicias para trasladarse, hace algo más de veinticinco años, a la parroquia de San Miguel de la ciudad, un templo de estilo vignolesco hecho a medida para el retablo, donde se encuentra actualmente.

Pasemos ahora a comentar la cuestión de la autoría del retablo y la elección por el obispo de sus artistas. Las opiniones de los distintos autores sobre este tema son dispares, desde Ceán Bermúdez que lo atribuyó a Juan de Anchieta por referencias erróneas de Abella, hasta más recientemente en que unos, basándose en la documentación, lo consideran obra del ensamblador Domingo de Bidarte [13] en tanto que otros lo creen hecho por el escultor Pedro González de San Pedro [14]. Fue Castro quien resolvió el dilema acertadamente demostrando que el retablo fue hecho por Domingo de Bidarte que acudió como ensamblador y por Pedro González de San Pedro que lo hizo como escultor, conciliando ambas opiniones. Bidarte, era un modesto pero eficiente ensamblador de Pamplona, que nos es bien conocido, formado primero en el taller de Juan Flamenco y de Bernabé Imberto después [15]. Los documentos lo señalan como protegido de Antonio Zapata y seguramente a su favor se debió la construcción del túmulo de Felipe II como se ha visto y la del propio retablo, las dos obras fechables en el mismo año. También en otras ocasiones, a propósito de la adjudicación de la sillería de Sesma el año 1599, el propio Zapata con carta personal intervino en favor del ensamblador [16] quien seguirá ocupándose de otras obras catedralicias durante su episcopado como se verá más adelante.

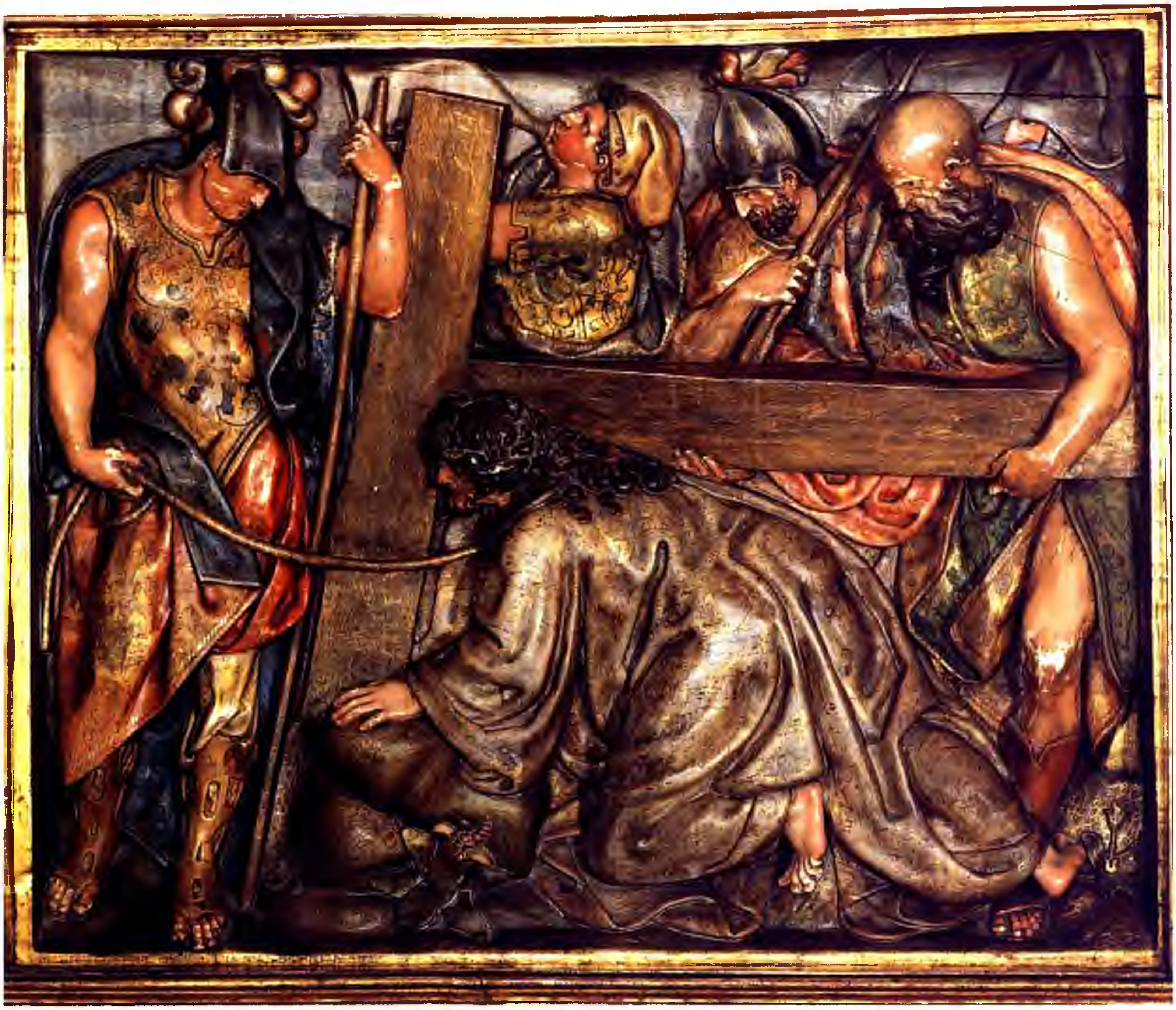
Para la ejecución de la escultura, el obispo llamó a un afamado artista de la región, el navarro Pedro González de San Pedro que había culminado para entonces el gran retablo de Santa María de Tafalla, iniciado por su maestro Juan de Anchieta. Por vía indirecta conocemos que el obispo Zapata tuvo que ver en la elección del escultor. Así un informe del archivo de la catedral de Calahorra que publicó Lecuona emitido con motivo de la realización de un nuevo retablo mayor se dice «En quanto la pregunta que Maestro será más apropósito se dice que, aunque hay muchos y buenos oficiales en Navarra y otras partes de Castilla quando el retablo de la catedral de Pamplona se hizo el Sr. Cardenal Antonio Çapata puso cuidado en este mismo artículo y se halló que el más apropósito y más bien lo podía hacer era Pedro González de San Pedro y como a tal se le encomendó el Retablo de la iglesia de Pamplona» [17].

Falta aún un dato del mayor interés y es el referido a la traza del retablo. Sabemos que no la dio Bidarte, un ensamblador poco hábil para el diseño, ni González de San Pedro de quien sí conocemos que hizo trazas para retablos y en concreto para el gran retablo de Cascante (1593-1601) y suponemos que para el mayor de la catedral de Calahorra. Por el contrario, Antonio Zapata encomendaría la traza a un platero, José Velázquez de Medrano, a quien, precisamente, el obispo encargará a la vez, el mismo año, el templete de plata para la catedral, otra de las



LA EMPRESA MÁS IMPORTANTE DEL MANIERISMO CONTRARREFORMISTA, FUE LA CONSTRUCCIÓN DEL RETABLO MAYOR. ACTUALMENTE PRESIDE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE PAMPLONA.

empresas episcopales. Conviene analizar este dato con algún detenimiento. Zapata encargó la traza a un platero, alguien que practica el dibujo por necesidades de su oficio que abarca primero el diseño de las piezas algunas de las cuales pueden ser arquitectónicas y después llevarlas a la práctica. Pero en principio, un artífice platero no parece especialmente preparado para diseñar un retablo. Conocemos la personalidad artística de José Velázquez de Medrano que era un famoso platero de Pamplona activo también en Aragón, –para entonces había realizado la custodia de la catedral de Huesca y a él recientemente se ha atribuido la custodia de San Pablo de Zaragoza [18]– cuya amplia obra documentada muestra la pureza de líneas del clasicismo bajorrenacentista. No es aventurado pensar que este platero tuviera en sus manos algunos dibujos y grabados donde inspirarse, probablemente facilitados por el propio obispo. Para entonces, hacía seis años que se había concluido el gran retablo de El Escorial sobre traza de Juan de Herrera, máquina de «esquema manierista forzado en el sentido de la verticalidad» [19] según Martín González y que como ha escrito Osten Sacken, se aparta de la tradición española de la obra de madera policromada en forma de compartimentos para pinturas y esculturas [20]. Muy probablemente Antonio Zapata, allegado a Felipe II, conocería el gran retablo escurialense y quiso inspirarse en él al hacer el nuevo retablo catedralicio, coincidiendo –precisamente– con el fallecimiento del monarca que había convertido El Escorial en uno de los principales centros artísticos de Europa. Pudo, además, disponer de los dibujos minuciosos de Juan de Herrera que trasladó a grabado el flamenco Pierre Pe-



EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL RETABLO MAYOR CONTIENE UNA LECCIÓN DE LAS VERDADES DE FE Y DE LOS MISTERIOS DE LA SALVACIÓN. JESÚS CON LA CRUZ A CUESTAS EN EL BANCO.

rret, y con el título *Ortographia del Retablo que está en la Capilla Maior de S. Lorentio el Real del Escurial* fueron impresos en 1589[31]. Entra dentro de lo probable el que hubiera sido el propio obispo el que facilitase los grabados al platero Velázquez de Medrano de los que aprovechó dos como se verá más adelante.

Una comparación entre ambos retablos el de El Escorial y el catedralicio, revela la semejanza de su traza aunque se aprecien algunas variantes en los cuerpos bajos mientras que los altos son prácticamente un traslado literal de uno a otro retablo. Se trata sin duda de una adaptación del retablo de Juan de Herrera hecho con mármoles y bronces a la tradición nacional de la madera policromada. Presenta el retablo de la catedral de Pamplona una planta ligeramente cóncava, trapezoidal, para adaptarse a la capilla mayor alzándose a una gran altura lo que permitía el templo gótico. Monta sobre un único banco, no muy alto, sobre el que se alzan tres cuerpos y un ático. Al igual que el retablo escurialense, los dos cuerpos inferiores están divididos en cinco calles que se reducen a tres en el cuerpo tercero. Esto produce un efecto de aligeramiento de la parte alta del retablo ya que, además, el ático consta de una única caja ocupada por el Calvario. Rige en el retablo la superposición de órdenes: columnas jónicas en el primer cuerpo y corintias en los dos restantes, habiéndose suprimido el orden dórico y su correspondiente friso de tríglifos y metopas de la traza Herrera. Las columnas tienen sus fustes estriados y van pareadas en todo el retablo apoyándose en pedestales cúbicos que quedan en resalto. Los soportes dobles son otra variante respecto al retablo escurialense donde son simples.

Quizá esto sea debido a la necesidad de reducir los espacios de las cajas donde se colocan las escenas en relieve y los propios bultos, lo que también se consigue con las cajas de orejetas y los enmarques rematados en frontón, estos últimos en las calles extremas. Parece claro que se está jugando con otras proporciones distintas a las acostumbradas en la retablística regional más apropiadas por otra parte para albergar pinturas y esculturas como en El Escorial que exclusivamente escultura como en Pamplo-



EL BANCO DEL RETABLO MAYOR, ALBERGA ESCENAS DE LA PASIÓN DE CRISTO. ORACIÓN DEL HUERTO, FLAGELACIÓN.

na. Pero en esta ciudad había buenos escultores y sin embargo, los pintores eran modestos. De otra parte, los retablos escultóricos contaban con una tradición muy arraigada en todo el Norte peninsular desde el primer Renacimiento. Con los recursos antes descritos –columnas dobles y enmarques de cajas y frontones– se consigue dar un efecto de verticalidad casi de ahogo espacial, tanto a las escenas que son de formato estrecho, como a los bultos de canon muy alargado. La parte alta del retablo, tercer cuerpo y ático, son su estructura decreciente y limpia rematada por frontón triangular es un traslado casi literal del remate de retablo herreriano. Martín González ha subrayado cómo el retablo de El Escorial lleva los dos cuerpos inferiores «una especie de segundo retablo» [22] formado por el tercer cuerpo tripartito y el Calvario. Este estrechamiento del retablo viene forzado al tener que salvar el saliente del entablamento de la iglesia del monasterio. Pues bien, este coronamiento es copiado en el retablo catedralicio colocando a plomo en los extremos a dos mancebos con los escudos de Zapata y parejas de pirámides, que son los únicos elementos que resaltan en el limpio perfil del remate. Hay también aquí, como en El Escorial, un predominio de la línea arquitrabada que no recurre al arco de medio punto más que para albergar el templete ostensorio en la parte central del primer cuerpo, siendo rectas todas las restantes cajas. Las líneas horizontales de los entablamentos no se interrumpen con frontones sino que quedan limpias y únicamente un frontón triangular cubre el espacio reservado al templete. Todo ello parece indicar que en la catedral de Pamplona se ha hecho una adaptación de un nuevo tipo de retablo, el de El Escorial, que es ajeno a la retablística regional.

Asimismo, el obispo debió ser el mentor del programa iconográfico que expone el retablo que contiene una lección de las verdades de la fe y de los misterios de la salvación tal y como propugnaba el Concilio de Trento y recoge I. López de Ayala en el Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento (Madrid 1798) [23]: «Enseñen con gran empeño los obispos –sentenciaba la asamblea– y procuren que el pueblo sea ilustrado y confirmado en el recuerdo y asidua observancia de los artículos de fe por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representados en pinturas o en otras formas de figuración».

A este programa trentino se unen algunas escenas de la vida de santos toledanos, cuya presencia nos parece se justifica aquí por deseo de Zapata. La iconografía se ordena, como es usual, jerárquicamente potenciándose la calle central que conduce la vista del fiel en vertical a la Asunción, San Pedro, Calvario hasta el Padre Eterno del ático. En el banco se sitúan tableros rectangulares con escenas de la Pasión –Oración del Huerto, Flagelación, Cruz a Cuestas y Santo Entierro– entre relieves de los cuatro Evangelistas más San Antón y San Francisco de Asís que ocupan los pedestales extremos. Es frecuente la colocación de los temas de la Pasión en el banco más próximo a la vista de los fieles para provocar aflicción. Junto a éstos, los Evangelistas situados en los pedestales significan el apoyo firme del mensaje de Cristo para el edificio de la Iglesia simbolizado por el retablo. San Antón y San Francisco, iconografías relativamente frecuentes en los retablos de la época pueden explicarse en este lugar, por ser uno el patrono de Antonio Zapata y el otro, de su padre Francisco, fundador además de un convento franciscano en Barajas. El emplazamiento de ambos patronos se halla además en línea con los escudos de los Zapata que están en la culminación del retablo, situados a plomo en los extremos. El primer cuerpo, centrado por el espacio reservado al templete-ostensorio presenta en sus extremos dos tallas de San Pedro y San Pablo, apóstoles príncipes de la Iglesia que ocupan siempre un lugar destacado, jerárquicamente dispuestos en el lado del Evangelio y de la Epísto-

la respectivamente y dos escenas en relieve de la Imposición de la casulla a San Ildefonso y de este santo y Santa Leocadia y Recesvinto cortando el velo, dos temas toledanos que, como ya escribimos en otro lugar, deben explicarse por ser devociones particulares del obispo que había sido con anterioridad canónigo e Inquisidor en Toledo [24].

La iconografía del segundo cuerpo está dedicada a la Virgen que es la titular de la catedral de Pamplona. Le sirve de apoyo un entablamento con los cuatro Padres de la Iglesia recostados. En los extremos de este cuerpo se hallan las esculturas de dos obispos, uno de ellos con sotana negra y sobrepelliz debe ser San Agustín por cuya regla se regían los canónigos de Pamplona –para otros será San Ildefonso– y el otro revestido con casulla roja de mártir debe representar a San Fermín patrono del reino de Navarra. Completan este cuerpo el relieve de la Anunciación y el del Nacimiento de Jesús que centran el grupo de la Asunción-Coronación sobre peana de nubes y ángeles.

El tercer cuerpo glorifica a San Pedro que ha aparecido antes en compañía de Pablo. Su imagen, una monumental talla de San Pedro en cátedra ocupaba la calle central, pero fue retirada al Museo de Navarra al ser sustituida por San Miguel, el nuevo titular de la parroquia en la que el retablo está instalado. La presencia de San Pedro en cátedra está justificada en el primer templo de la diócesis aludiendo a la sede de San Pedro de Roma. Flanquean al santo la escultura de Moisés con las tablas de la ley y otro profeta que pueden significar la antigua y la nueva ley. El relieve del martirio de San Pedro, situado bajo el titular y las figuras recostadas de cuatro obispos que alcanzaron la santidad ocupan el entablamento que sirve de asiento a este tercer cuerpo.

En sus extremos, dos mancebos desnudos en pie aparecen recostados sobre sendos escudos con las armas de Zapata, cinco chapines jaquelados orlados por escudetes con banda terciada. Da paso al ático de la Crucifixión de Cristo, que es paralela a la de San Pedro, y que está situada entre dos tableros con la Fe y la Fortaleza. Finalmente, el Calvario y el busto del Padre Eterno bendiciendo desde el frontón culmina el conjunto.

En suma, un programa contrarreformista que aúna la función de la catedral como primer templo –San Pedro– con la dedicación a Santa María representada por la Asunción, más las propias devociones del obispo, tanto familiares –San Antón y San Francisco de Asís– como de origen toledano ligadas a la biografía de Zapata. La calidad de la escultura es indudable como cabría esperar de una obra de este empeño. Su lenguaje formal, sus tipos heroicos y declamatorios enlaza con el clasicismo romanista regional que aquí, dentro del rígido esquema del retablo, aparece más contenido y frío. Hay también orden expositivo, claridad en la representación, equilibrio y compensación en las figuras. La cuidada policromía que aún conserva el retablo fue sufragada también por el obispo y es obra del pintor Juan Claver. No se conservan, sin embargo, las inscripciones que el obispo Zapata mandó grabar, dejando testimonio de la obra promovida y sufragada por él, en el pedestal de jaspe que soportaba el retablo. En el lado del Evangelio se leía: *Antonious Çapata, Epis. Pomp. Hoc o c. Scalpture T. Picture Aer. S.F.C.A.S. M.D.X.C.VII.*

En el de la Epístola: *Antonious Çapata Ep. Pomp. H.O. sanctis D.G. Tpl. orn AA.S.M.D.XCVII* [25].

El estilo severo del retablo de la catedral pamplonesa mereció las críticas de antiguos y modernos. Ya Pedro de Madrazo lo calificó de «armatoste de estilo greco-romano de receta» [26] y en nuestros días, otro autor Tomás Biurrun, acostumbrado a los retablos del Romanismo regional que gusta de una mayor riqueza ornamental aplicada a su arquitectura muestra sus reservas ante el purismo de su traza y la desnudez de su arquitectura y escribe «... se advierte exceso de madera... sirviendo de guardición a reducido número de historias. Hubieran estado éstas entre una arquitectura de más reducidas dimensiones y no se presentarían con aquella especie de desaire, y como absorbidas por superficies desprovistas de mérito» [27]. Nosotros vemos hoy en este retablo una innovación tipológica y estética dentro de la retablística regional que responde con su completo programa a la mentalidad y al gusto de un obispo tan relevante como Antonio Zapata que fue mecenas y mentor de la obra.

Gran interés tiene por su valor artístico y por la riqueza de la obra, el templete de plata hecho también por iniciativa de Zapata y costeado a sus expensas al igual que el retablo y en relación uno con otro. En efecto, pensamos que este templete estaba destinado a ir colocado permanentemente en el hueco semicircular que tiene el retablo en su primer cuerpo, donde, al igual que en El Escorial, haría de ostensorio para la custodia en las celebraciones eucarísticas [28]. Solamente abandonaría el templete en las celebraciones de Corpus cobijando la custodia de manos que ya poseía la catedral. De hecho, consta documentalmente que el templete se estrenó en la procesión de Corpus del año 1598 [29] precisamente el mismo año que se montó el retablo mayor.

La realización del templete fue encomendada por el obispo al platero José Velázquez de Medrano quien en documento conservado, se justifica del retraso de otras obras que tiene contratadas por atender el encargo del obispo de Pamplona [30]. Se trata, por tanto, del mismo artífice a quien el obispo encarga la traza del retablo mayor. Vistas así las cosas no resulta tan extraño que el obispo encomiende el diseño de la traza del retablo a un platero, ya que el templete se hacía para el retablo, o de otra manera, templete y retablo debían admirarse conjuntamente. Era por tanto imprescindible que ambos guardasen correspondencia y unidad de estilo y esto se conseguiría mejor si ambos eran trazados por la misma mano. Velázquez de Medrano diseñó un templete de gran clasicismo y buenas proporciones, de dos metros de alto con una planta central cuadrada, con los ángulos en chaflán y un único cuerpo de columnas cubierto por una cúpula o media naranja. A esta austera arquitectura herreriana inspirada en la custodia interior del retablo de El Escorial, se aplicó un complejo programa de contenido eucarístico típicamente contrarreformista.

Arquitectura y programa son estudiados detalladamente en el capítulo de Orfebrería de este volumen por lo que no volveremos a insistir en estas cuestiones.



EL DOLOR Y LA EXPRESIVIDAD DEL SANTO ENTIERRO, PROVOCARIAN AFLICCION EN LOS FIELES. DETALLE DEL BANCO DEL RETABLO MAYOR.

La colocación del retablo mayor de la catedral de Pamplona provocó de inmediato una renovación en todo el presbiterio. Emplazada en el lado del Evangelio de la capilla mayor se encontraba la capilla real. En agosto del año 1600 el capellán mayor de la capilla, Juan Yelz, probablemente a instancias del obispo Zapata, solicitaba al virrey de Navarra que se hiciera un nuevo retablo para la capilla, ya que el que había no estaba decente para el servicio de Dios y la autoridad de la capilla de su majestad «en especial –citamos textualmente– por haberse puesto ahora el retablo nuevo y el de la capilla real ser muy antiguo y maltratado atentos los muchos años que a que se hizo» por lo que solicitaba al virrey que ordenara hacer un nuevo retablo «que sea decente para ella y conforme al del altar mayor» [31].

El entonces virrey de Navarra, Juan de Cardona, trasladó la petición a los oidores de Comptos quienes el 5 de septiembre del mismo año contrataron el retablo con el ensamblador Domingo de Bidarte,



RETABLO DE SAN JUAN EVANGELISTA.

protegido del obispo y con el pintor Juan Claver «residente en esta ciudad, maestros y oficiales que han entendido en el retablo de la capilla mayor» [33]. El pliego de condiciones de la obra y la traza del retablo fue publicada por José Ramón Castro en sus *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura.* La obra se debía hacer conforme a la traza, con un orden corintio y –se dice textualmente– «guardando la orden de Viñola». El retablo de reducidas dimensiones aún se conserva en la catedral aunque en otro lugar diferente de aquél para el que fue hecho. Una arquitectura clasicista de dobles columnas corintias enmarcan la única caja que alberga el relieve de «Nuestra Señora de la Piedad con un Cristo echado en el regaço de medio relieve con una cruz en las espaldas...» [34]. Este relieve de la Piedad de carácter miguelangelesco está inspirado en un dibujo del maestro florentino.

En la culminación, un frontón curvo entre parejas de pirámides remata en una cartela oval sostenida por ángeles con las armas reales y la corona sobre ella. Con la instalación de este retablo junto al principal en la capilla mayor de la catedral quedaba renovado el presbiterio y las armas del obispo Zapata campeaban junto a las reales y por encima de ellas.

Mas el obispo aún tuvo tiempo en su breve estancia al frente de la diócesis navarra de llevar a la práctica en la catedral de Pamplona otras iniciativas que hacen perdurar su recuerdo. En efecto, mandó construir una nueva sacristía más amplia sustituyendo a la gótica que debía ser de pequeñas dimensiones con objeto de que se desenvolvieran más holgadamente los canónigos que atendían el culto de la catedral. La ampliación tuvo lugar en 1599 a base de «la antigua casa de Enfermería» [35] y también en esta obra dejó constancia el obispo de su actuación en una inscripción con sus armas situadas sobre la fuente o lavabo, que por cierto, fueron respetadas en la gran reforma que sufrió esta estancia en el siglo XVIII alterando su primitivo aspecto. En la inscripción se lee *Antonious Çapata Eps. Pomp. Erarium hoc rerum secrarum ere suo. F.A.M.D. XCIX.* Cubre las armas el capelo catedralicio lo que hace suponer que se colocó cuando Zapata era cardenal.

Como conclusión a todo lo expuesto podemos señalar que la renovación propugnada por Trento y aplicada a la Diócesis de Pamplona por las *Constituciones Sinodales* aprobadas por Bernardo de Rojas y Sandoval fue incorporada a la catedral de Pamplona por su sucesor Antonio Zapata. Las empresas artísticas promovidas, ideadas y sufragadas por este obispo en el primer templo pamplonés estuvieron encaminadas a dotar a la catedral de dos piezas de ajuar litúrgico –retablo y templete– imprescindibles para un culto renovado bajo las directrices de Trento. Con ellas la capilla mayor catedralicia quedó renovada en su significado y actualizada en su lenguaje formal. Por medio de obras tan significativas el obispo Zapata introdujo en la diócesis de Pamplona la estética oficial propugnada por Felipe II para sus reinos [36].

Las empresas del citado obispo fueron pues fundamentales para la renovación trentina en la catedral de Pamplona. Rebasado ya el 1600 el manierismo permanece en el retablo de San Juan Bautista que preside la capilla catedralicia de esta advocación que fue la parroquia de la Catedral. La arquitectura



EN OTRO RETABLO DE COMIENZOS DEL SIGLO XVII, EL RELIEVE DE LA PIEDAD DE CARÁCTER MIGUELANGELESCO, DEBIÓ DE ESTAR INSPIRADO EN UN DIBUJO DEL MAESTRO FLORENTINO.



TEMPRANA REPRESENTACIÓN DE SAN IGNACIO DE LOYOLA. REALIZADA POSIBLEMENTE POR PEDRO GONZÁLEZ DE SAN PEDRO.

del retablo, a la que podemos adjudicar una cronología aproximada, la de la segunda década del siglo XVII, guarda relación con los retablos romanistas del taller de Sangüesa-Lumbier [37]. Está formado por un banco, cuerpo de estípites acanaladas –semejante a los utilizados en los retablos de Sangüesa– seguido de un friso dórico de triglifos y metopas dividido en tres calles, culminada la central con un frontón roto de volutas con pirámide en su centro. Sigue a éste un entablamento en el que se disponen óvalos con Virtudes sobre el que monta un segundo cuerpo con columnas estriadas de capital jónico. Finalmente, lo corona un ático tripartito con columnas estriadas corintias culminado por frontón triangular entre pirámides.

El programa iconográfico está dedicado a San Juan Bautista, titular del retablo, y narra los principales pasajes de la vida del precursor. En el banco se disponen los relieves del Anuncio del Ángel a Zacarías y la Degollación de San Juan Bautista. En el primer cuerpo los relieves de la Visitación de María a su prima Santa Isabel, Nacimiento de San Juan Bautista y Degollación del Santo. Entre el primero y el segundo cuerpo se representan en el correspondiente friso las figuras en relieve de la Fortaleza, Prudencia, Esperanza y Fe. En el segundo cuerpo figuran el relieve de la Predicación de San Juan en el desierto, una talla de San Juan de buen porte, el relieve de San Juan señalando a Cristo como Mesías. Por último, en el ático el relieve de San Juan encarcelado y el Santo ante Herodes con Herodías y Salomé centrando el grupo del Calvario. Tanto las figuras del bulto como los relieves participan de un romanismo tardío que se manifiesta en la monumentalidad de los tipos inspirados, a su vez, por un incipiente naturalismo. El retablo no conserva la policromía primitiva que hubiera colaborado al efecto final.

En el capítulo de esculturas exentas hemos de mencionar en primer lugar el Cristo crucificado del trascoro, verdadera joya de la catedral. Por un inventario de la sacristía de la catedral de fecha de 1651 sabemos que el Crucificado es obra de Juan de Anchieta y que fue realizado para la capilla Barbazana del claustro donde se instaló en primer lugar: «un San Jerónimo de bulto, que está en la capilla de la Barbazana, juntamente con un Santo Cristo Crucificado. Son hechuras de Anchieta» [38]. Una noticia documental corrobora la adjudicación a Juan de Anchieta que hace el inventario. En efecto, en 1579 Blas de Arbizu, colaborador del maestro vasco dice que «en la madre Iglesia desta ciudad hizo cierta obra (Anchieta) y por sus trabajos le dieron 100 ducados» [39]. En 1857 la imagen fue trasladada de la Barbazana al trascoro, de donde toma su nombre, gozando de una gran devoción popular; así desde fines del siglo XVII los miércoles y viernes de cuaresma se iba en procesión hasta el Santo Cristo de la Barbazana y tras su traslado al trascoro la procesión cambió de recorrido dirigiéndose a este lugar [40]. El Cristo del trascoro no hemos dudado en calificarlo como uno de los más espléndidos Crucificados de todo el siglo XVI español [41]. Muestra el conocimiento que tenía Anchieta del desnudo de concepción clásica y heroica. De tamaño poco menor que el natural, de él llama la atención su imponente masa muscular resuelta, desde el punto de vista anatómico, con absoluta corrección según se ha podido probar científicamente [42], perceptible en el torso, brazos y piernas de exquisito modelado en muslos y rodillas. Muy expresivas son las manos, semiabiertas, con cuidado tratamiento de los dedos. La pasión por el desnudo de Juan de Anchieta le lleva a reducir al mínimo el paño de pureza que adopta una disposición horizontal recogiéndose en las caderas donde forma un nudo sobre la derecha. La tela se pliega con suaves dobleces horizontales y presenta una policromía blanca listada en colores. Muy dramática es su cabeza que al inclinarse deja caer a un lado una melena ondulada, trabajada con gran apuramiento, en la que se enreda una corona muy ancha de doble entrelazo cuyas afiladas espinas llegan hasta las cejas. La inclinación de la cabeza dificulta admirar su rostro de forma triangular de arqueadas cejas, ojos cerrados y expresión rigurosa pero tranquila. El cuerpo de Cristo describe una amplia curva a la par que sus brazos muestran el balanceo manierista, propio de la época de ejecución hacia 1577. Contrasta esta disposición



CALIFICADO COMO VERDADERA JOYA DE LA CATEDRAL, EL CRUCIFICADO ESCULPIDO POR JUAN DE ANCHIETA MUESTRA SU DRAMATISMO.

con el frontalismo del Cristo del Miserere de Tafalla, obra también de Anchieta pero más tardía, en el que la curvatura que describe el cuerpo se halla atenuada y en conjunto refleja un mayor equilibrio. El Cristo del trascoro catedralicio con su poderoso desnudo lleno de corrección y clasicismo puede considerarse uno de los mejores dentro del manierismo hispánico, a la altura del Crucificado de Pompeyo Leóni del retablo de El Escorial.

El romanismo tardío inspira también a una pareja de esculturas de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier que se encuentran en la capilla de Sandoval. Ambos santos jesuitas proceden probablemente de la iglesia de la Compañía próxima. Deben de ser, a juzgar por su estilo, de fecha inmediata a la canonización de ambos acaecida en 1622. Se trata, por tanto, y aquí radica su mérito, en ser representaciones muy tempranas de los santos jesuitas. San Ignacio de Loyola (170 cm.) envuelto en amplios ropajes, sotana y manto negro, está representado de pie en «contrapposto», portando libro y custodia, San Francisco Javier (170 cm.) en correspondencia con el anterior porta en su mano la cruz y muestra su pecho. Ambos participan del romanismo tanto por la fortaleza de su representación como por el tratamiento de los rostros de rasgos grandes, pómulos marcados y boca voluntariosamente apretada, inspirados en los tipos de Juan de Anchieta. A un discípulo directo del maestro vasco, quizá a Pedro González de San Pedro, habría que adjudicar estas esculturas de los santos jesuitas.





BARROCO

ESPLENDIDA DECORACIÓN
ROCOCÓ EN LA SACRISTÍA.

Ricardo Fernández Gracia



COLUMNA SALOMÓNICA DEL RETABLO DE SANTA CATALINA.

ARQUITECTURA BARROCA

Dentro del gran conjunto gótico de la catedral y sus dependencias apenas destaca la arquitectura de los siglos del Barroco. Al siglo XVII pertenece la capilla del obispo Sandoval (1632-1634) y al segundo tercio del siglo XVIII la sala capitular (1727), la sacristía de los capellanes (1744-1747), la grandiosa biblioteca (1760-1768) y el proyecto de una fachada nueva para el templo (1766). Otras estancias se disfrazarán por completo en esos momentos, como la sacristía mayor cuya apariencia rococó oculta su verdadera estructura perteneciente al los últimos años del siglo XVI.

El mecenazgo de todas estas obras, al igual que en el caso de los retablos está íntimamente ligado a obispos, cabildo y a algunos canónigos arcedianos que eran los que mas rentas poseían y por tanto mas posibilidades de ejercer un patrocinio sobre las artes. Entre los obispos citaremos a Sandoval, a cuya costa se levantó la *capilla de San Blas,* más conocida por el nombre de su fundador, fray Prudencio de Sandoval, entre 1632 y 1634 dentro de los cánones del Bajorrenacimiento. La traza, según disposición testamentaria del prelado de 1618 fue realizada por Francisco Fratín, ingeniero y veedor de obras del obispado y maese Martín de Urquía [1]. En 1632 el albañil Francisco Oxaraste entendía en la citada obra y tras las obras se encargó el retablo con sus pinturas y la reja, obra de Juan de Lazcano [2]. La capilla es de pequeñas dimensiones y de traza muy irregular debido a la situación que ocupa en la cabecera del templo. Sus muros se decoran por dos grandes arcosolios a ambos lados de el altar y motivos geométricos en yeso de tradición manierista en las paredes.

Los proyectos de más envergadura coinciden con un resurgimiento de la arquitectura en la capital navarra en el siglo XVIII, en el que se levantaron los monumentos más emblemáticos de la ciudad, palacio episcopal, ayuntamiento, capillas de los patronos, así como otras obras de urbanismo e ingeniería.

El primer proyecto que se llevó a cabo fue la *sala capitular* en 1727. Pocos datos poseemos de esta



ENTRE LAS OBRAS EMPRENDIDAS EN LOS SIGLOS BARROCOS, DESTACA LA SALA CAPITULAR. SIGLO XVIII.

obra que se inauguró el 17 de octubre del citado año [3]. Más se conocen de la reconstrucción de su cubierta llevada a cabo en 1765, tras el informe pericial de Silvestre de Soria que aparece trabajando por estos años en todos los proyectos de la catedral. Los maestros que llevaron a cabo la obra fueron en este caso el albañil Esteban de Múzquiz con los carpinteros Miguel de Goicoechea y José de Huici [4]. Para que no desdijese de la sacristía mayor, recién decorada bajo los auspicios del arcediano de la Cámara Fermín de Jaúregui, se ordenó al pintor Pedro de Rada dorar y colorear las partes susceptibles de ser decoradas, así como colocar un hermoso dosel en la cabecera y algunas piezas de talla rococó de las que se encargaría el propio Silvestre de Soria. La estancia forma un rectángulo situado entre las dos grandes sacristías catedralicias que se cubre por una bóveda de artesa con compartimentos decorativos.

Cronológicamente sigue la *sacristía de los capellanes* bajo el patrocinio del arcediano de la Cámara Pascual Beltrán de Gayarre, famoso por sus dádivas de reliquias tanto a la catedral como a la parroquia de Garde, su localidad natal. Pascual era natural de Garde y había permanecido algunos años en la Ciudad Eterna donde tuvo la posibilidad de admirar las grandes obras del Renacimiento y del Barroco, muchas de ellas levantadas bajo el mecenazgo de otros altos eclesiásticos y príncipes de la iglesia. En su viaje encargó las medallas y grabados de la Virgen del Sagrario y, es de suponer que trajo pinturas y otros objetos, pero su estancia en Roma le animaría a comportarse como un auténtico patrocinador de obras de arte, a lo que cooperaron sin duda sus saneadas rentas procedentes del arcedianato de la Cámara. Además de la sacristía también costeó entre otros proyectos el órgano de la catedral en 1741 [5] y



EN LA SIMPLICIDAD ARQUITECTÓNICA DE LA BIBLIOTECA CAPITULAR, DESTACA EL RICO MOBILIARIO DE TALLA ROCOCÓ.

el retablo de retablo de San Bonifacio de la parroquia de Garde, su localidad natal [6].

Un primer proyecto para la estancia fue realizado por el veedor de obras del obispado Pedro de Aizpún por la que se le abonaron 100 reales [7], pero pronto se encargó otro al maestro Fermín de Acha y Jaúregui que mereció la aprobación del cabildo a comienzos de 1744 [8]. La ejecución material corrió a cargo del cantero Juan Miguel Goyeneta, el albañil Esteban de Múzquiz y los carpinteros Miguel de Goicoechea y José Antonio de Huici [9]. Conocemos por los datos publicados por Goñi el avance de las obras a lo largo de 1744 y 1745, así como el número de maestros y peones que trabajaron en cada periodo que en algunos momentos, como en agosto de 1745, ascendieron a 93 maestros y 83 peones. Las obras estaban prácticamente finalizadas en la primavera de 1747.

Se trata de una sacristía típica del barroco hispano, heredera del modelo renacentista popularizado por Covarrubias en la de las cabezas de la catedral de Sigüenza. Un gran rectángulo, en este caso sin las hornacinas en sus lados mayores que cobijan las cajoneras y el ingreso y un gran ventanal en los lados menores. Las paredes son de mampostería, a excepción de la que da a la muralla que se ejecutó en piedra. Su interior es enormemente sencillo y se cubre con bóveda de cañón con lunetos dividida en tres tramos por fajones que parten de unas ménsulas de placas recortadas de yeso situadas justamente bajo la cornisa. La estancia se ilumina mediante un gran ventanal abierto en el muro sur que mira a la muralla.

La construcción de la *biblioteca capitular* se decidió a fines de 1760. Los primeros pasos dados por el cabildo estuvieron encaminados a conseguir la madera necesaria del valle del Roncal, a elegir el lugar mas oportuno y a encargar la planta y diseño. Para este último objetivo se valieron del «maestro de obras del rey, que entonces residía en la ciudad» [10]. En principio podíamos suponer que el maestro que no se menciona en la documentación fuese el maestro mayor de obras reales, cargo que por aquellas fechas desempeñaba el famoso don Juan Bautista Sachetti [11], aunque mas bien nos inclinamos a pensar en Juan Lorenzo Catalán que por aquellas fechas aparece en la documentación como «maestro de obras de Su Majestad en Pamplona». Este arquitecto tenía méritos suficientes para que el cabildo le encargase el plan de la biblioteca ya que contaba en su haber el haber proporcionado un diseño para la capilla de la Virgen del Camino [12] y el proyecto para remate de la casa consistorial en 1758 [13]. El mismo Catalán firmó años mas tarde un proyecto para la fachada de la catedral que sería desechado junto a otros por el de Ventura Rodríguez [14].

La construcción del edificio se encomedó al cantero Juan Miguel Goyeneta, al albañil Esteban de Múzquiz y a los carpinteros José de Huici y Miguel de Goicoechea. A fines de 1761 las obras iban bastante adelantadas, se había finalizado lo tocante a cantería, el maestro Manuel Olóriz reconoció la techumbre y a mediados de 1763 las obras estaban prácticamente finalizadas. Había llegado el turno de los últimos toques y de los decoradores, escultores y pintores; Fermín Rico dio colores a las ventanas y rejas, un tejero de la tejería de Beloso, Domingo Echegoyen suministró los ladrillos para el suelo, las vidrieras se trajeron de Francia y la espléndida estantería fue realizada por el tantas veces citado Silvestre de Soria que cobró por su labor 5.568 reales [15], encargándose de su dorado el pintor y dorador Pedro Antonio de Rada. La obra estaba plenamente acabada para los sanfermines de 1767.

La biblioteca es un gran rectángulo de 25 metros de largo por 8 de ancho, de gran simplicidad arquitectónica. Sus alzados apenas se ven alterados por las ventanas orientadas al sur. Sobre una cornisa montan unos fajones que compartimentan la bóveda



NOVEDOSO PROYECTO REALIZADO POR VICENTE ARIZU EN 1766 PARA LA FACHADA DE LA CATEDRAL.

de medio cañón con lunetos en diferentes tramos. Su mobiliario a base de estanterías y armarios presenta un gran interés, especialmente aquellas partes en donde el escultor Silvestre de Soria dio rienda suelta a las labores de talla rococó extremadamente fina y delicada, como lo había hecho el maestro en los retablos de la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada, que se encuentran entre lo mejor de la retablística rococó en Navarra y en el palacio real de Madrid.

Un proyecto no llevado a cabo para la *fachada de la catedral* que afortunadamente se ha conservado y damos a conocer por primera vez, adelanta la cronología de los intentos para sustituir la primitiva fachada románica por otra más acorde con los gustos estéticos de aquellos momentos. Se trata de un plan diseñado en 1766 por el arquitecto y maestro de obras de Pamplona Vicente Arizu que se guarda en un pequeño libro para su uso particular que contiene algunos dibujos y otros datos interesantes sobre su actividad [16].

Había nacido en Pamplona en 1722 y según se desprende de lo que él afirma en sus escritos estaba muy influenciado por el P. Tosca y sus tratados.

Realizó varios viajes por la Ribera de Navarra, Aragón y Madrid, este último en 1760, donde pudo contemplar y analizar numerosos edificios. Por lo que respecta a sus intervenciones en estas tierras destacan los proyectos para la parroquia de Sartaguda en 1741 [17], la capilla de la Virgen de las Nieves de Puente la Reina, las trazas de la parroquia de Santa María Magdalena de Enériz en 1761 [18], el puente y otras obras en Murillo del Fruto y un proyecto para la ampliación de la parroquia de Mendigorría en 1772 [19].

El diseño para la fachada de la catedral lleva la siguiente leyenda: «Borrador que hazía Vicente de Arizu para el frontis de la cathedral de Pamplona quando dezían que se havía de dara hoposición en año de 1766 quando don Juan Catalán hera maestro de obras del Rey y me hizo la onrra de nombrarme Su Magestad por maestro de la misma ciudad y castillo en tiempo del Señor Gaxes». Este texto no deja de ser algo confuso ya que el conde de Gages, virrey había muerto en 1753. Quizás el año está confundido ya que en otros diseños fechados precisamente en 1753 de otros monumentos agrega que «los principales borradores que hize para.. y la cathedral me los pillaron con otros barios y para memoria hize estos en el año de 1785».

El plan de Arizu es una combinación de dos tipos de fachada una derivada del Gesú de Roma, aunque más barroquizada, a la que se superpone otro proyecto horizontal rematado por balaustrada y con esbeltas torres laterales. Nada más lejano a la fachada que ideó años más tarde Ventura Rodríguez. En la de Arizu priman los valores del barroco de corte clasicista con multiplicidad de elementos, órdenes, vanos, hornacinas, pináculos, en definitiva un lenguaje del tardobarroco inspirado en iglesias romanas y francesas del siglo XVII.

ARQUITECTURAS EFÍMERAS

Apenas se han estudiado aquellas manifestaciones artísticas que agrupamos en el capítulo de arquitecturas efímeras, que en Pamplona y su catedral tuvieron gran importancia, por la circunstancia de ser capital del reino y, por supuesto, sede episcopal. El monumento de Semana Santa o los catafalcos funerarios levantados para las ceremonias de exequias reales debieron de ser una buena muestra de lo que nuestros arquitectos y pintores eran capaces de imaginar de la mano de algún mentor instruído en los símbolos y alegorías.

Del *monumento de Semana Santa* sabemos de la existencia de uno en el siglo XVII de bastante aparato que fue recompuesto en 1706 por el maestro escultor de Calahorra, José Ortega [1]. El análisis del citado documento nos habla de una gran máquina arquitectónica con basamentos, grandes alzados con gradas y balaustradas entre columnas y una gran cúpula de media naranja con su linterna como cubierta. Es muy posible que el esquema general estuviese basado en el modelo de el monasterio de El Escorial, diseñado por Herrera [2].

A mediados del siglo XVIII muchas parroquias y conventos encargaron o renovaron totalmente sus monumentos de perspectiva, en clara competencia. Muchas iglesias navarras hicieron lo propio, destacando las de Lodosa, Miranda de Arga, Los Arcos o Lerín. En todos ellos se conjugaban complicadas perspectivas arquitecturas con alegorías, símbolos y sentencias que insistían en la ratificación de la institución del Misterio Eucarístico el día de Jueves Santo, pero también en en carácter de sepulcro, ya que Cristo iba a morir al día siguiente [3]. En este contexto el monumento clasicista de la catedral debió de quedar anticuado ante las atrevidas escenografías que ideaban José Bexes, Pedro Antonio de Rada y otros arquitectos y pintores. El cabildo decidió encargar uno completamente nuevo y, en sesión ordinaria de 13 de abril de 1741 así lo decidió por mayoría de votos [4]. Los preparativos para realizar este proyecto venían de atrás, ya que el año anterior, en julio de 1740 se abonaron por el proyecto del monumento nuevo 12 pesos y medio al «maestro de San Ignacio» [5], que hemos de identificar con el arquitecto Francisco de Ibero. Ignoramos si con esas trazas se fabricó la pieza entre 1741 y 1743. El autor de las pinturas del monumento, Pedro Antonio de Rada, ya lo citó Madoz en su *Diccionario* [6]. Rada y el tantas veces citado José Pérez de Eulate se encargaron de la pieza en febrero de 1742 [7], finalizándola para la Semana Santa de 1743, en que recibieron el último tercio de la cantidad en que habían contratado la obra tras el reconocimiento favorable que hicieron los maestros Martín de Somacoiz y Miguel de Goicoechea [8]. En 1745 el propio Pedro Antonio de Rada aumentaba el monumento con dos nuevas arcadas de perspectiva a instancias del cabildo [9].

La historia de los *catafalcos* levantados en la catedral con motivo de las exequias reales por iniciativa del ayuntamiento o de las autoridades del reino está aún por hacer aunque conocemos el erigido a la muerte de Felipe II. Nos limitaremos a reseñar dos ejemplos, uno de fines del siglo XVII y otro del XVIII, de los que se ha conservado el diseño. De otros muchos se hacen perfectas descripciones en los grandilocuentes sermones fúnebres que se imprimieron en las prensas pamplonesas de aquellos años. Como piezas de arquitectura efímera fueron realizadas para un fin ocasional y concreto y que aparentemente no permanece ya que, si como objeto real desaparece, como ritual permanece a lo largo de los siglos, en unas ceremonias espectaculares y simbólicas en torno a la muerte, estableciendo una sublimación maiestática y religiosa del rey a la manera de su imagen oficial [10].

El *catafalco* levantado para las exequias de la reina Mariana de Austria a expensas de los Tribunales Reales ha sido estudiado por Soto Caba desde el punto de vista formal y simbólico [11]. Consta de ocho pedestales que configuran un esquema cruciforme con escalinatas en sus frentes, un cuerpo arquitrabado con ocho grandes columnas de capitel jónico y fustes fajados y decorados con calaveras coronadas. Sobre el, un segundo cuerpo decreciente en todas sus dimensiones con balaustrada y dos compartimentos articulados por pilastras decoradas con motivos funerarios y finalmente la «pira o cúpula ochavada» que no era tal, sino un arco conopial que sustentaba la imagen de la Fama. Esculturas de diferentes virtudes –esperanza, justicia, fortaleza y caridad–

asientan en los pedestales, otras de niños con velas se disponen sobre el primer cuerpo y relieves macabros de calaveras y el escudo imperial completan su contenido simbólico. Como suele ser usual, un gran número de cirios y velones se disponen en el segundo cuerpo y el remate de la pieza. En el se aprecia la ausencia de los típicos motivos vegetales de los catafalcos de aquellas fechas y aún las salomónicas de otros, resultando una composición sobria y elegante. Un precioso grabado a buril obra de Gregorio Fosman y Medina y Juan Francisco Leonard [12] ilustra el sermón fúnebre que predicó Juan López de Cuellar y que se publicó en Pamplona en 1696 [13].

La severidad del proyecto se debe sin duda alguna a su autor, el ingeniero mayor por Su Majestad, Hércules Torrelli, que por aquellos años residía en la capital navarra, como lo prueban algunos informes que emitió en relación con las fortificaciones de la ciudad en 1694 [14] así como su intervención en los prolegómenos de la construcción de la capilla de San Fermín en 1696 [15]. La familiaridad que Torrelli tenía con las arquitecturas ofensivo-defensivas y los tratados de arquitectura militar se evidencia en este proyecto, en su sobriedad y en la utilización de los soportes. Según Soto Caba, la fórmula de este catafalco con una reducción piramidal hasta el remate influyó en otros túmulos de la primera mitad del siglo XVIII en Zaragoza [16].

Un diseño dibujado que se guarda en el archivo catedral representa la forma en que se levantó el *túmulo real* en las ceremonias de *exequias reales* de 1746, 1758, 1759, 1760 y 1766 [17] por los carpinteros de la ciudad. En 1766 lo dibujó José Antonio de Huici para que nunca hubiese diferencias entre el cabildo, el consejo y la ciudad ya que las hubo y en 1646 se estableció el protocolo y usos de esas regias funciones. Siempre se colocaba en el tramo que quedaba libre entre las rejas del presbiterio y del coro, ocupando la mayor parte de el, tanto en planta como en alzados.

El dibujo además de mostrar el alzado del monumento funerario delimita los espacios reservados a las diferentes autoridades que presenciaban y presidían el acto, en muchas ocasiones con sonados pleitos por las cuestiones de precedencia. Básicamente se trata de una enorme máquina de varios cuerpos decrecientes con cirios y hachones. El primero de ellos consta de una escalinata con sus balaustradas, sendos altares con los lienzos de San Francisco Javier y la Virgen del Sagrario y un púlpito portátil. Unos papeles y otras telas pintadas con emblemas, símbolos y jeroglíficos colocados en diferentes partes del catafalco y de la catedral otorgaban a las pompas fúnebres el carácter emblemático propio de las exequias de los monarcas.

VIRGEN DEL SAGRARIO

Las modas y usos imperantes en el culto a las imágenes de la Virgen durante los siglos del Barroco no permanecieron ajenas en el caso de la titular de la catedral de Pamplona. Incluso en apariencia, su imagen cambió de aspecto al introducirse en su escultura elementos nuevos como el trono, la peana, los mantos, el rostrillo, las tocas y las ostentosas coronas y, por supuesto, la nueva escultura del Niño Jesús. Eran tiempos en los que la costumbre de vestir imágenes arreciaba, generalmente con el afán de elevar el tamaño de las viejas tallas y equipararlas con el fasto y las dimensiones de las modernas. En el caso de Santa María la Real afortunadamente no hubo que lamentar mutilaciones a la hora de colocarle los mantos que, como en otros casos proporcionaban gran realismo y acercaban a la Virgen a la intimidad de las familias.

De poco sirvieron las recomendaciones condenando esas costumbres que se hicieron en las Constituciones Sinodales, publicadas en Pamplona en 1591 bajo el pontificado de Rojas y Sandoval [1], ya que sus sucesores en la mitra de San Fermín regalaron trajes y mantos para otras tantas imágenes y, por supuesto para la titular de la seo pamplonesa como tendremos oportunidad de ver.

El siglo XVII fue pródigo en el cambio de advocaciones de las imágenes medievales, generalmente recogiendo el contenido de leyendas muy divulgadas hasta nuestros días, sin embargo el cambio de advocación de Santa María de la catedral de Pamplona no se debe a una leyenda sino a su colocación en el retablo mayor de la catedral, precisamente en un tabernáculo o sagrario, siguiendo la moda de otras catedrales españolas como la primada de Toledo. La imagen de la Virgen, como la del Camino y otras muchas, estaba de ordinario oculta y tan solo se descubría en sus fiestas u ocasiones especiales, como la llegada del obispo. Sabemos que en la entrada del prelado Pedro de Roche se dio orden a los sacristanes para «descubrir la imagen de Nuestra Señora y poner almohada en la capilla y encender y poner unas velas y hachas» [2].

La primera vez que aparece denominada con el título de *Virgen del Sagrario* es en 1642, cuando el obispo y el cabildo catedral acordaron hacer una procesión general con su imagen «vistas las necesidades tan apretadas y urgentes de malos temporales y guerras» [3]. A partir de esos momentos la nueva advocación de Virgen del Sagrario o Madre de Dios del Sagrario se hace tan frecuente en la documentación que acaba por eclipsar a la secular de Santa María.

Numerosos testimonios del culto y veneración por parte de los obispos, cabildo catedralicio, pamploneses y de las instituciones del Reino quedaron reflejados en las actas capitulares o en los libros de actas municipales, sin olvidar que fue su imagen la que presidía las reuniones de las Cortes del Reino en la Sala Preciosa de la propia catedral, tal y como podemos observar visualmente en sendos grabados a buril de 1685 y 1840, en las recopilaciones de fueros de Chavier e Ilarregui.

Precisamente la imagen más antigua que conservamos de la Virgen del Sagrario en el siglo XVII es el grabado que representa a Carlos II jurando los fueros del reino ante las Cortes y que aparece en la obra de Chavier [4]. La estampa está monogramada por un grabador desconocido de apellido Ollo. Presidiendo la composición se encuentra la imagen de Santa María que aparece con manto y rostrillo en un altar preparado al efecto de corte clasicista. El mismo grabador realizó otra plancha de la Virgen del



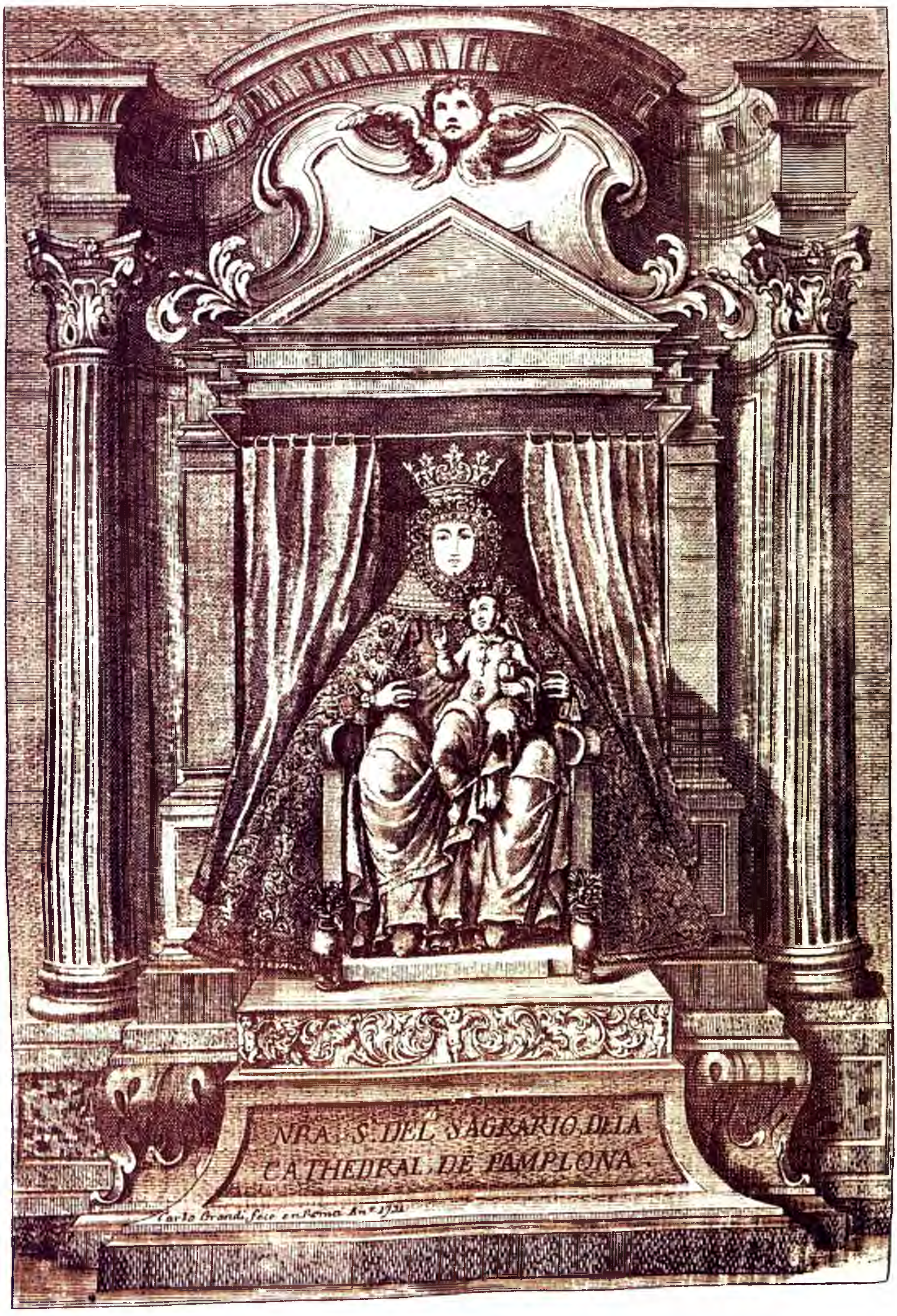
BELTRÁN DE GAYARRE, ARCEDIANO DE LA CÁMARA TRAJO DE ROMA ESTA MEDALLA QUE OSTENTA LAS EFIGIES DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO Y DE SAN FERMÍN.

Sagrario por las mismas fechas y que se incorporó como portada en un ejemplar de un alegato del vicario general de la diócesis sosteniendo que en las Cortes le correspondía sentarse antes que el administrador del monasterio de Marcilla [5]. La estampa a buril (223 x 184 mm. r.) está firmada en la parte inferior izquierda por «Ollo Ft PAMPA», el mismo que monogramaba la estampa de la reunión de las cortes. Por su tamaño podemos observar algunos detalles iconográficos de la imagen en aquellos momentos que, con muy pocas modificaciones, ha llegado prácticamente hasta nuestros días. En primer lugar el tabernáculo clasicista, correspondiente al retablo mayor con un cuidado orden de columnas corintias; la caja recta de la Virgen ostenta una cortina corrida y recogida a los lados, que de ordinario estaba corrida y no dejaba ver la imagen más que en contadas excepciones, como festividades solemnes, visitas extraordinarias o circunstancias especiales. El trono barroco de la imagen ya no es perfectamente visible, con la forma avolutada en los remates de sus apoyabrazos. En cuanto a vestimentas y aderezos observamos el manto, un tocado sobre el pecho, un enorme rostrillo y corona de diseño elegante y movido. Asimismo la figura del Niño Jesús es la que hoy porta la imagen, realizada sin lugar a dudas en la primera mitad del siglo XVII en un tardoromanismo evidente. La inscripción de la estampa ya recoge la nueva advocación «NA SA DEL SAGRARIO DE LA CHATEDRAL DE PAMPLONA».

El esquema fundamental de esta estampa se repite en los grabados que realizó en 1731 Carlo Grandi por iniciativa del arcediano de la Cámara Pascual Beltrán de Gayarre que se encontraba en la Ciudad Eterna como agente del cabildo. En esta ocasión se hicieron dos estampas, una de gran formato y otra más pequeña. La semejanza con el modelo grabado por Ollo medio siglo antes hace sospechar que Grandi utilizó como modelo la estampa mencionada. El templete en los grabados de Grandi se ha hecho exento y se reinterpreta con sobriedad y gravedad romanas, con detalles y columnas en la gran estampa y con pilastras y frontón triangular en la pequeña. Aparece la cortina descorrida y la Virgen en la similar iconografía que en la que ya vimos, con la excepción de que los jarroncitos que decoraban el sitial en el siglo XVII, aparecen ahora al nivel de la peana de la imagen. La inscripción del ambas estampas reza «Nra Sa del Sagrario de la / Cathedral de Pamplona / en Roma 1731 C. Grandi sculp.». Ambas láminas debían estar desgastadas algunas décadas más tarde y en 1761 el platero de oro y laminista Juan de la Cruz las retocó, disponiéndolas para hacer nuevas tiradas que realizó al año siguiente Pascual Ibáñez [6]. El precio de las 250 estampas grandes era de 9 maravedís cada una y las pequeñas a medio cuartillo. En 1785 se volvieron a tirar, ascendiendo el coste de la de mayor tamaño a 12 maravedís en un tirada de 100 ejemplares que realizó el impresor Antonio Castillo [7]. Las dos planchas se expusieron en un altar de la girola en la magna exposición del II Congreso de Estudios Vascos de 1920 [8]. La última estampación se realizó en 1930 a costa de los Srs. Martinicorena.

Otra estampa a buril de características similares a la de mayores dimensiones de Grandi fue realizada también en Roma en 1729 por el famoso grabador Juan Jerónimo Frezza (1659-1741), que por causas que no conocemos no se popularizó como las anteriores. La iniciativa del encargo corrió a cargo, sin duda alguna del propio arcediano Beltrán de Gayarre. Posiblemente algún aspecto no gustaría demasiado al obispo o al cabildo y se encargaron dos años más tarde otras a Grandi.

No fueron las dos láminas las únicas piezas relacionadas con la Virgen del Sagrario que trajo el arcediano de la Cámara desde Roma. Gracias a sendas fotografías [9] hemos podido conocer la existencia de una medalla que ostenta la Virgen del Sagrario en el anverso con la inscripción «N. S. DEL SAGRAR DE



GRABADO DE NUESTRA SEÑORA DEL SAGRARIO REALIZADO EN
ROMA POR C. GRANDI EN 1731.



ENTRE LAS MODIFICACIONES DE IMAGEN MARIANA, TAMBIÉN ESTÁ LA DE ESTE NUEVO TRONO. SIGLO XVIII.

PAMPLONA. ROMA» y San Fermín en el reverso con la inscripción «S. FERMIN. OP. M. PAT. D. NAVARRA». Algunas de ellas viajaron a Ultramar junto a estampas de la Virgen del Sagrario y de San Fermín, como regalo del cabildo a don José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte y virrey de Lima [10]. La Virgen aparece con las mismas características iconográficas que en la estampa de Grandi y San Fermín vestido de obispo de medio busto, bendiciendo con la mano derecha y con el báculo en la izquierda. Esta medalla rarísima corresponde a una tipología bastante usual en las imágenes de gran devoción en España y otros lugares de la cristiandad. El Museo Marés de Barcelona guarda una rica colección de ellas que se solían fundir en plata o bronce en unos momentos en que la medalla religiosa alcanzó un gran arraigo en España y en otras naciones católicas [11].

Otra representación de la Virgen del Sagrario podemos encontrar en una estampa grabada por Manuel Rivera a mediados del siglo XVIII de pequeñas dimensiones, de interpretación bastante libre que parece recoger la hornacina de cristales y plata labrada en 1736-1737. Finalmente en el grabado que representa la reunión de la Cortes de Navarra y el alzamiento del heredero del trono sobre el pavés, realizado por Manuel Albuerne según dibujo de Antonio Rodríguez, volvemos a encontrar a Santa María del Sagrario presidiendo la Sala Preciosa [12], esta vez en un tabernáculo de estilo neoclásico, en una estampa que lleva por título «Coronación y levantamiento del Rey de Navarra sobre su escudo».

La mayor parte de esas estampas que hoy nos sirven para conocer la iconografía de la titular de la catedral de Pamplona durante los siglos pasados fueron en realidad reproducciones religiosas. Ese tipo de estampas fue el género por excelencia del grabado durante buena parte del siglo XVII y todo el siglo XVIII, constituyendo la mayor parte del mercado gráfico. El objetivo básico de estas estampas era el mismo que tenían los retablos o pinturas de los templos, es decir, el de impulsar emociones de recogimiento y piedad, pero a diferencia de éstos, las estampas iban dirigidas a un sector de la población con pocos recursos económicos que, de este modo, podía adquirirlas por poco dinero y practicar las devociones personales en la intimidad del propio hogar.

Nuestra Señora del Sagrario, como titular de la catedral e imagen de singular devoción fue objeto de un culto especial durante los siglos del Barroco y recibió donativos de miembros del cabildo, obispos de Pamplona, regimiento de la ciudad, así como de otros prelados, nobles y fieles devotos. Por lo general eran mantos, manecillas, coronas, rostrillos, aunque no faltaron dádivas más generosas y espectaculares como podemos ver repasando los regalos y sus autores a lo largo de cerca de dos centurias. En lo referente a los obispos, destacan los donativos de Añoa y Busto y Miranda y Argaiz de varias piezas de vestuario bordadas fuera del reino [13]. Asimismo merece destacar el prior don Onofre Ibáñez de Muruzábal fallecido en 1682 a los 85 años de edad y 42 de canónigo «que los empleó señalándose mucho como buen Capellán en servicio de Nuestra Señora del Sagrario, a quien dexo todo lo que tenía y por eso se escusó la almoneda ordinaria, que se hace con los Señores Prebendados» [14]. A diferencia con lo que ocurría con San Fermín o la Virgen del Camino que tantos donativos en especie y en metálico recibieron procedentes de Indias, las dádivas para la Virgen del Sagrario de esa procedencia resultan excepcionales, destacando el legado de 500 pesos enviados por Juan Lucas de Lasaga en 1756, desde el Real de San Gregorio de Mazapill, en nombre de su tío Juan de Urroz y Garzarán. La excepcionalidad del hecho hizo que el cabildo agradeciese mucho el donativo por ser el único que llegaba en largo tiempo desde aquellas tierras [15].

Respecto al *sagrario* o *tabernáculo*, fue en pleno siglo XVIII cuando se ennobleció la caja del retablo correspondiente a la Virgen con una especie de templete con sus puertas, inaugurado el 5 de agosto de 1737. El coste de la pieza ascendió a 8.957 reales, correspondientes a 1.407 onzas y tres ochavas de plata, 3.110 reales pagados al platero y 2.137 reales abonados al escultor, dorador y cerrajero [16]. El plate-



A FINALES DEL SIGLO XVII SE HICIERON MODIFICACIONES EN LA ESCULTURA DE LA VIRGEN, A LA QUE SE LE AÑADIÓ UN NUEVO NIÑO JESÚS.

ro quizás fuese Juan José Lacruz que por aquellas mismas fechas había labrado unas coronas de oro, diamantes y esmeraldas para la imagen de la Virgen y para el Niño [17]. Los cristales que decoraban los recuadros de la hornacina se trajeron de Holanda y Bayona. Desgraciadamente en las obras de los años 40 desapareció la pieza que únicamente conocemos gracias a una antigua fotografía.

Cuando las puertas estaban abiertas y por tanto se podía admirar y venerar la imagen, se podían ver los relieves de proporciones cuadradas de una Virgen –posiblemente la propia del Sagrario–, San Fermín, San Saturnino y San Francisco Javier.

En cuanto a las *modificaciones de la escultura medieval* hay que distinguir tres grandes momentos que se corresponden a la realización del nuevo Niño Jesús, la factura del nuevo trono de plata y la peana también argéntea que sostiene la imagen. La pequeña escultura del Niño ha sido datada por Uranga e Íñiguez [18] en el siglo XVII y por García Gainza y Heredia [19] en la primera mitad del siglo XVIII. Resulta evidente que para el último cuarto del siglo ya estaba realizada la imagen, como lo prueba el grabado de Ollo, que copia fidedignamente su imagen. Por otra parte, las características estilísticas del Niño Jesús nos llevan a la primera mitad del siglo XVII, apreciándose marcados caracteres romanistas mezclados con detalles naturalistas más propios de la incipiente escultura barroca. No tenemos noticias directas ni indirectas sobre cuándo tuvo lugar la sustitución de la pequeña imagen y de las manos de la Virgen que también pertenecen al mismo momento.

Con gran probabilidad no debe de distar mucho de la cronología del propio retablo mayor de la catedral obra del ensamblador Domingo de Bidarte, los escultores Pedro González de San Pedro y Juan de Angulo y el pintor Juan Claver, con trazas del platero José Velázquez de Medrano [20].

La historia del trono de plata de la Virgen plantea algunos problemas. Según recoge Fernández-Ladreda en su estudio sobre la escultura medieval de la imagen, el trono ha sido datado en el siglo XVI por Arigita y Gárriz [21] y en el siglo XIX, como obra neorrenacentista por García Gainza y Heredia Moreno [22]. Un análisis detenido de la pieza nos coloca ante unas láminas de plata con motivos decorativos del Bajorrenacimiento reinterpretados con gustos barrocos. Además contamos con lacónicos datos documentales lo suficientemente precisos para poder datar la citada obra. Según Goñi en 1702 el maestro platero Daniel Gutiérrez labró un trono de plata para Nuestra Señora mientras el cabildo entregaba cierta cantidad al también platero de Pamplona, Cristóbal Martínez de Bujanda, para que realizase las chapas de plata necesarias para la confección del citado trono [23]. Sin embargo, podemos hacer sendas objeciones a la hora de identificar el trono actual con el que se labró en 1702. La primera se refiere a lo arcaico de su estilo para los primeros años del siglo XVIII, la segunda que en el grabado firmado por Ollo hacia 1688 aparece el frente de un trono que podíamos identificar con el actual. La primera objeción la podemos combatir con otro argumento válido en la Pamplona de aquellas fechas en la que se realizaban obras tanto arquitectónicas, como escultóricas o de orfebrería a «bastante distancia» de la evolución de las artes en otras capitales y focos peninsulares. Baste recordar como por aquellas fechas los retablistas pamploneses aún no se decidían por completo por la utilización de las salomónicas, o admirar algunos de los dibujos y tipologías utilizados por los plateros de la capital navarra en aquellos momentos [24]. Con más dudas nos deja la presencia en el grabado de 1688 de un trono que parece asemejarse al modelo actual, aunque por lo demás es el tipo de trono usual, muy difundido en el siglo XVII en imágenes sedentes de la Virgen, por lo que tampoco esta objeción es lo suficientemente definitiva para obviar el dato de la construcción del trono en 1702.

Los artífices que realizaron la obra fueron Daniel Gutiérrez y el conocido Cristóbal Martínez de Bujanda. Del primero de ellos nada sabemos, no figura entre los maestros examinados en la Pamplona del Barroco, ni tampoco entre la nómina de otros talleres de las provincias limítrofes o de Madrid.

RETABLÍSTICA Y ESCULTURA

Un capítulo interensantísimo dentro del periodo barroco en las catedrales y otras iglesias por varios motivos es el referente a sus retablos. En primer lugar, el hecho de constituir un arte híbrido, en el que se conjugan arquitectura, escultura y pintura, pero también la posibilidad de estudiar una evolución *in situ* de esta tipología tan peculiar dentro del desarrollo de nuestras artes, hacen del estudio de los retablos, con sus particulares circunstancias histórico-artísticas y de mecenazgo algo especialmente atractivo y singular.

El punto de partida a la hora del estudio de los retablos barrocos de la catedral es prácticamente nulo, apenas si encontramos algunas escuetas referencias sobre los mecenas o las titularidades. Ninguno de ellos estaba documentado y desde el siglo pasado se vienen repitiendo las mismas frases despectivas en las descripciones y guías de la catedral. Sirvan como ejemplo las palabras que se dedican al retablo de Santa Catalina en la descripción de la catedral del *Diccionario* de Madoz [1] «grecorromano con columnas salomónicas», que se ha repetido una y otra vez hasta la última guía turística de la catedral [2]. El estudio que acometemos en este capítulo nos ha permitido documentar todos los retablos e incluso localizar aquellos que, por unas circunstancias que estudiaremos, salieron en el siglo pasado del recinto catedralicio y que se encuentran actualmente en otras iglesias navarras.

Sin embargo, todo ello no es casual, el nulo interés e incluso el desprecio hacia el Barroco en general y a su retablística en particular que arrancó de la crítica neoclásica, arraigó de forma muy concreta en estas tierras, llegando hasta nuestros días. Antonio Ponz al visitar las iglesias pamplonesas dejó escritas en 1785 frases como estas «siento haber visto en la Parroquial de S. Lorenzo el monstruoso ornato de la Capilla de S. Fermín, y el indecible maderage de los retablos amontonados y extravagantes de S. Saturnino. No hay en la Iglesia del Carmen cosa razonable a donde volver los ojos, pues empezando de la clásica monstruosidad del retablo mayor, así por la arquitectura, como por la escultura, siguen los otros por el mismo término» [3]. Respecto a la catedral, tras alabar la fábrica gótica, el proyecto de fachada y el retablo mayor, arremete contra las obras barrocas con expresiones como estas «pero si no le quitan el ridículo tabernáculo moderno –del retablo mayor– y lo demás con que han llenado el espacio que ocupaba el antiguo, mantendrán una insufrible deformidad, qual es la que se observa en los demás retablos de las capillas» [4]. Sus apreciaciones y las de Ventura Rodríguez, autor del proyecto de la fachada neoclásica de la catedral, fructificaron en la personalidad de Santos Ángel de Ochandátegui e Ituño, responsable *in extremis* de la desaparición de algunos retablos, así como de otros tantos traslados y reformas en el interior de la catedral. A Ochandátegui se le atribuye la sentencia de que no se debían hacer retablos de madera, palabras que no tienen nada de original pronunciadas a fines del siglo XVIII, ya que la Real Academia de San Fernando y varias disposiciones reales venían insistiendo en la necesidad de controlar los proyectos a realizar –siempre con el visto bueno de la Academia– y de no construir retablos de madera, siguiendo las intrucciones dadas en una carta enviada por Carlos III de 1777 a todos los prelados [5].

Las enseñanzas de la Academia, fielmente seguidas por Ochandátegui, se resumen perfectamente en el memorial que entregó al cabildo de la catedral una vez finalizada la fachada. Sus ideales de extermínio de retablos barrocos y rejas y otros tantos traslados no surtieron efecto de momento, aunque en la práctica han estado subyacentes hasta nuetros días, como lo demuestran las obras realizadas en 1946 con el traslado del coro. Una selección del texto aludido nos puede ayudar a comprender mejor el antibarroquismo que se respiraba en los círculos académicos y neoclásicos: «*Se supone que forzosamente se han de quitar los retablos de talla muy grosera que tienen las capillas y que se deben executar otros de arquitectura noble y sencilla, compuesta de dos columnas y remate proporcionado, con marco para un cuadro o un nicho para estatua, o bien alternando de uno y otro, imitando la obra de mármoles y bronces, cuando no pueda construirse de estas materias*» [6]. En pocas palabras define el ideal de retablo frío y geométrico del Neoclasicismo con único compartimento para el titular. Sus palabras tuvieron éxito y pronto se sustituyeron los retablos de Santa Cristina, Santísima Trinidad, San Juan Evangelista y San Martín por otros de corte neoclásico. El cabildo se apresuró a poner en práctica la mayor parte de sus recomendaciones, aunque la idea del traslado del coro no convenció a los capitulares de aquellos momentos. Otras frases con relación a los retablos y su ubicación en el templo del citado informe de Ochandátegui fechado el 7 de agosto de 1800 nos hablan por sí solas de sus ideas estéticas; «*Los altares de las capillas de San Juan y Santa Catalina entiendo que deben quedar en la misma situación que ocupan, y aún el retablo de la de San Juan puede conservarse; pero en las demás capillas estarían mejor los altares colocados de modo que miren de frente a las naves de la iglesia, porque así se gozarán y harán mejor efecto. Y sólo resta examinar si los sepulcros que existen en algunas capillas, serán un impedimento para adoptar este partido. Los demás altares que tiene el templo por el contorno y vuelta del presbiterio, no necesitan de otra disposición ni obra sino la de executar, cuando se pueda, retablos de buena arquitectura, quitando los rimeos de mala talla, de que se componen los que existen*» [7].

Dejando a un lado este interesante panorama de la recepción del nuevo estilo y crítica del anterior, nos hemos de centrar básicamente en unas breves consideraciones sobre el mecenazgo, la evolución de la retablística en el primer templo diocesano y los artistas que allí intervinieron.



LA IMAGEN DE SAN FERMÍN, PRESIDE EL RETABLO DE SU ADVOCACIÓN. SIGLO XVIII.

Respecto al *mecenazgo* y por orden de importancia en este capítulo concreto habría que citar al cabildo y a sus arcedianos particularmente, a los priores, al obispo, cofradías y otros particulares. El cabildo como tal fue el que, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, reunió el dinero suficiente con aportaciones propias para acometer las obras de algunos retablos, en muchos casos no ha quedado constancia de ello por la excepcionalidad de la fórmula. Goñi Gaztambide recuerda cómo a lo largo de aquellas centurias, los canónigos cedieron a la sacristía o a la fábrica grandes cantidades de dinero de sus rentas personales procedentes de las distribuciones, corriedos y colaciones, que se contabilizaban en los libros de pitancería, clavería y fábrica, destinadas a sufragar obras y piezas destinadas a «vestir» el templo [8]. En ocasiones el cabildo decidía aplicar un determinado ingreso o partida para la confección de algún retablo, como ocurrió con el retablo de Santa Catalina y posiblemente en otras obras de las que no ha quedado constancia. En aquella ocasión, el 19 de enero de 1683, el prior Diego de Echarren propuso «que respecto de no comerse en refitorio por el corto número que había de señores prebendados, parecía razonable que la distribución de la comida se aplicase a la iglesia para las necesidades que había y se podían ofrecer. Y in continenti todos los dichos señores, atendiendo a que era muy justa la proposición y a que el altar de Santa Catalina estaba muy malparado, votaron, nemine discrepante, que la dicha distribución de comida se aplicase para hacer nuevo altar en la dicha capilla» [9]. Se trataba de ensayar una nueva fórmula para sufragar los gastos de obras en una catedral sin apenas rentas para su fábrica y, aunque no consta documentalmente que se emplease en más ocasiones, es posible que así fuese.

Algunas dignidades del cabildo, las más pingües, concretamente las de la Tabla y de la Cámara estuvieron en disposición de aportar mas dinero a determinados proyectos. Ambas eran «las mejores y más gruesas dignidades de esta Iglesia.... valdría la primera más de mil ducados y la cámara más de tres mil» [10]. Así el arcediano de la Cámara don Juan de Ciriza costeó el retablo central de la capilla Barbazana en 1643 y probablemente todo el conjunto de altares, ya que fue un canónigo muy relacionado con la citada capilla a la que donó una lámpara de plata, descubriendo además el panteón que en adelante serviría para capilla funeraria de los canónigos [11]. A comienzos del siglo XVIII, en 1713, el arcediano de la Tabla don Andrés de Apestegui, fabricó a sus expensas el retablo de San Fermín en la girola. En algunos casos será por vía de disposición postuma la manera de acometer un proyecto, como los 11.000 reales de la herencia del arcediano don León de Garro que se emplearían por decisión capitular en los retablos de la girola. En torno a 1762 el arcediano de la Cámara Pedro Fermín de Jaúregui, costeó toda la decoración interior de la sacristía, transformándola en una estancia rococó [12].

Los priores, por la dignidad y relevancia de su cargo, tuvieron un especial cuidado del adorno de la catedral y algunos de ellos cooperaron decisivamente a la barroquización del conjunto, como don Diego Echarren que costeó los retablos de San Juan Evangelista, San Martín y Santa Cristina entre 1699 y 1700.

Respecto a los obispos, tan sólo nos consta el de Sandoval en su capilla y el dato repetido del obispo Roche como comitente de los colaterales, afirmación que no es del todo cierta, ya que lo hizo solamente en parte y el cabildo también participó en la empresa. Finalmente algunas cofradías como la de San José que se hizo cargo de la construcción de su retablo, en tanto que otra radicada en la propia catedral, la de Santa Catalina, tuvo como mecenas al cabildo, dadas las especiales circunstancias y relaciones de la hermandad con los canónigos. El duque de Alba, como poseedor de la Capilla de la Santísima Trinidad también se decidió en 1713 a costear un nuevo retablo para su capilla, cuando el proceso de barroquización tocaba a su fín.

De hecho al comenzar el siglo XVIII, en 1713 no quedaban en la catedral apenas retablos medievales o renacentistas, tan sólo el mayor, el de San Juan, el de la Piedad o de los Reyes y el de Caparroso. La fiebre del Barroco había llegado a la Pamplona amurallada y a su catedral, pero con unas características muy propias que merece la pena que esbocemos al trazar una breve evolución de los retablos.

El proceso evolutivo general del retablo barroco en líneas generales se adapta con dificultades al contexto particular de la catedral de Pamplona y en ge-



IMAGEN DE LA INMACULADA EN EL RETABLO DE SANTA CATALINA. SIGLO XVII.

neral de la propia capital navarra que artísticamente vivió con cierto aislamiento y con cierto retraso respecto a otras ciudades del propio reino como Estella y sobre todo Tudela. No tuvo la fortuna Pamplona de contar con excelentes familias de retablistas como los Gurrea, Sola, San Juan o del Río en Tudela o Nagusía en Estella cuando se tallaron los retablos de su catedral. Las obras que emanan de los artífices de la Pamplona de aquellos momentos adolencen de falta de ingenio, calidad y de escasa receptividad para las últimas novedades de los focos y regiones vecinas.

En los inicios del Barroco destaca, como unidad y por su calidad artística, el conjunto de retablos de la Barbazana que hemos atribuído al gran retablista guipuzcoano Mateo de Zabalía, autor entre otros de los retablos de San Juan de Salvatierra y Santiago de Logroño [13]. Las tres piezas se pueden catalogar entre las mejores en su modalidad y cronología dentro del retablo clasicista en Navarra, pudiéndose datar en torno a 1642, cuando Zabalía se encontraba en la ciudad [14]. Su severidad de líneas a una con los movimientos y la grandiosidad volumétrica en la molduración de sus motivos ornamentales geométricos, hacen de estas piezas un buen ejemplo de la recepción de modelos castellanos y madrileños en estas tierras. No podemos dejar de señalar la relación entre estas obras y la presencia de algunos artistas cortesanos como Pedro de la Torre y Bernabé Cordero en tierras del obispado de Pamplona en su territorio guipuzcoano, la tierra natal de Mateo de Zabalia.

La fase propiamente barroca, castiza y ornamental, que se generaliza en España con la utilización sistemática del retablo salomónico, se caracterizará en Pamplona precisamente por la utilización solamente en contadas ocasiones de aquellos soportes. La introducción de las salomónicas en la ciudad vino precisamente de la mano de artistas tudelanos, en obras como el retablo de San Joaquín en los Carmelitas Descalzos y en otros altares de algunos conventos. La pervivencia de las columnas clásicas con fustes de grandes estrías se explica de una parte por una tradición entroncada en los talleres del potente tardorromanismo y, de otra, en la presencia como veedores de obras escultura de la diócesis de maestros sin gran genio y educados en la citada tradición, como Fermín de Larrainzar que ocupó el citado cargo en las primeras décadas del siglo XVIII, retardando, tanto en sus proyectos como en las obras que informaba, la incorporación de modelos que en otras regiones y comarcas se dasarrollaban y triunfaban sin dificultad.

Los colaterales de la catedral realizados a partir de 1682 por Simón de Iroz y Rafael Díaz de Jaúregui, el de San José, obra de Juan Barón en 1685 y los retablos de la girola, tallados por Fermín de Larrainzar hacia 1713, son un buen ejemplo de la pervivencia de esos soportes clasicistas. Llama poderosamente la atención de la utilización de esas fórmulas desfasadas en las primeras décadas del siglo XVIII, aunque otras obras realizadas por aquellos mismos momentos y por los mismos artistas hablan



LA SACRISTIA DE LOS CANÓNIGOS DEL SIGLO XVI, FUE ADORNADA, EN EL SIGLO XVIII, CON UNA ESPLÉNDIDA DECORACIÓN DE ESTILO ROCOCÓ.

por sí solas del fenómeno. Así lo podemos ver en conjunto de retablos de las bernardas de Lazcano, obra de Larrainzar relizada en 1716 [15] y en otros retablos localizados en los límites de La Rioja, Álava y Navarra. Por el contrario, en lo decorativo propiamente dicho, sí apreciamos la evolución hacia una hojarasca mas rizada y nerviosa así como un repertorio ornamental más acorde con los tiempos. El de Santa Catalina, obra de Miguel de Bengoechea, artista afincado en Pamplona, incorpora unas salomónicas un tanto peculiares que se repetirán en otros retablos catedralicios de fines del siglo XVII, con una guirnalda de hojas en las gargantas de las columnas como única decoración, en relación con obras grabadas y arquitectónicas del momento, como un grabado de las Cortes de Navarra presenciando la jura de los fueros por Carlos II o la portada pétrea de la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada, obra de Vicente Frías. El modelo de soporte con su decoración está íntimamente relacionado con el que proporciona Juan Caramuel en su libro sobre *Arquitectura oblícua* publicado en 1678 que tanta influencia tuvo en toda la arquitectura barroca española [16].

El mecenazgo de un prior de fines del siglo XVII intentó dar un nuevo giro a la retablística, con los encargos de tres retablos a uno de los maestros tudelanos que empezaba a mostrarse como un gran artista, José de San Juan y Martín, llamado por aquellos años «Sanjuanico», para diferenciarlo de su padre, también retablista y escultor. El prior fue don Diego de Echarren que desempeñó su cargo entre 1682 y 1707. El proceso de llegada de tudelanos a la catedral pamplonesa culminó con el encargo al mejor de sus retablistas, Francisco Gurrea, en 1708, de los retablos de la girola. Ni el artista ni el cabildo pensaron que tenía los días contados y que no pudo

terminar ni la gran obra que tenía entre manos, los retablos de las Recoletas, que fueron los que, por su calidad e importancia, llevaron al cabildo a encargar al genial tudelano los dos retablos que finalmente realizaría Fermín de Larrainzar con otros conceptos artísticos.

La fase rococó, en la que ya encontramos artistas de mayor categoría en Pamplona como José Pérez de Eulate y sobre todo a Silvestre Soria, no dejó retablos en la catedral aunque sí otros conjuntos decorativos, en este caso de gran valía, como la sacristía y la biblioteca, así como un interesantísimo proyecto para el trascoro en torno a 1760. Conocemos el citado plan, firmado precisamente por Silvestre Soria, en el se adivina a un maestro aventajado que conjuga una dinámica arquitectura con una decoración y una escultura sabiamente dispuestas, en consonancia con importantes obras cortesanas de las provincias vascongadas.

Finalmente, por lo que respecta a los *artistas*, debemos resaltar una vez mas la escasa receptividad para con los maestros de fuera de la ciudad, debido a las normas férreas y disciplinadas del gremio y hermandad de San José y Santo Tomás, que impedían una y otra vez los trabajos de aquellos artífices que no estuviesen examinados por el citado gremio. El carácter exclusivista, de monopolio y de auténtico coto cerrado, dificultó e impidió la llegada de artistas foráneos y de influencias desde otras tierras. Por lo general los que llegaron a trabajar a la catedral por vía de cualquiera de los mecenas citados anteriormente, eran los mejores o mas considerados de la ciudad: Miguel de Bengoechea, José Munárriz, Juan Barón de Guerendiáin o Fermín de Larrainzar son un buen ejemplo de ello. Son todos ellos maestros que acaparaban los mejores encargos dentro de la diócesis pamplonesa como tendremos oportunidad de examinar al estudiar los retablos y sus correspondientes autores. La llegada de artistas tudelanos, como José de San Juan o Francisco Gurrea y García obedeció a la calidad artística de ambos y a la fama del foco tudelano que traspasaba los propios límites del reino.

La presencia del escultor avecindado en Viana, Francisco Jiménez Bazcardo, en el último tercio del siglo XVII para realizar relieves y bultos de casi todos los retablos, nos hace pensar en la práctica inexistencia de escultores propiamente dichos en la Pamplona de aquellos momentos, con la excepción de algún maestro procedente de la corte que reside esporádicamente en la capital navarra, como Juan Ruiz que trabajó para San Cernin y las Clarisas de Estella [17], o de otros artífices que desde Aragón llegarán para hacerse cargo de obras con importante programa escultórico, como Pedro Onofre que acudirá para realizar el baldaquino de San Fermín en su capilla de San Lorenzo [18].

Retablo de la Capilla de Sandoval

Este retablo junto a los tres de la Barbazana forman un conjunto de obras con una unidad bastante evidente, dentro de una línea clasicista, aunque estos últimos, como veremos, se alejan de la tendencia tardorromanista navarra y entroncan con las directrices cortesanas que llegan a estas tierras a través de la presencia de Pedro de la Torre y Bernabé Cordero en Tolosa (1639-1647) [19], dentro de la jurisdicción de la antigua diócesis de Pamplona, o con la retablística aragonesa del momento en conexión con la ciudad de Tudela [20].

El retablo de esta capilla ha sido documentado en su totalidad Goñi Gaztambide con datos del *Libro de la Fundación* del obispo Sandoval [21]. Entre 1633 y 1634 realizaron la pieza el escultor Pedro de Zabala que también se encargó de la puerta de la sacristía y reja provisional y el pintor Lucas Pinedo. Años más tarde, en 1651 se trajo desde Madrid el lienzo de San Benito que lo preside y que ha sido estudiado y atribuído al famoso pintor fray Juan Rizzi, fraile benedictino [22]. Pedro de Zabala se había examinado en ensamblaje en 1616 tras realizar su aprendizaje con Domingo de Vidarte durante seis años y haber trabajado con otros maestros en algunos conventos franciscanos [23]. Al año siguiente aparece en la documentación como escultor y más tarde como ensamblador o arquitecto.

Su estructura es muy sencilla, de líneas arquitectónicas muy severas en perfecta sintonía con otras piezas del primer Barroco. El retranqueamiento de las columnas extremas y consecuente adelantamiento de las internas proporcionan al conjunto un incipiente movimiento. Consta de banco con netos y ménsulas externas, único cuerpo articulado por columnas de capitel corintio y ático entre aletones y frontón triangular de remate. Unas potentes volutas colocadas sobre la cornisa del cuerpo principal a manera de frontón curvo partido confieren a la pieza un marcado carácter. El decorativismo de la pieza se debe a las ricas policromías que se explayan a todo color a lo largo de los fustes lisos, a base de motivos geométricos, óvalos, rectángulos y volutas fundamentalmente.

El programa iconográfico presenta a los Padres de la iglesia en el banco, el titular en el centro y un Calvario en el ático. Este último y las pinturas de la predela con los Santos Padres son obra de Lucas Pinedo, dentro de la línea tenebrista, en tanto que el lienzo del abad San Benito de mayores calidades técnicas y propiamente estéticas se ha atribuído a fray Juan Rizzi.

Retablos de la Barbazana

La capilla de la Barbazana atesoró en tiempos pasados una rica colección de cuadros y retablos que se colocaron con la intención de revalorizar el interior de la capilla gótica. Así se desprende de los diferentes inventarios de la sacristía, e incluso de las antiguas fotografías de la Barbazana que muestran el bello conjunto de los tres retablos que decoraban sus muros. El central desapareció en las obras de reforma del templo de 1946 y los dos colaterales se trasladaron al interior del recinto catedralicio, en donde permanecen hoy bajo las advocaciones de San Agustín y de las Santas Reliquias.

El único dato que poseemos referente a estas piezas es la fecha del dorado de uno de ellos, el cen-



LIENZO DEL ABAD SAN BENITO, ATRIBUIDO A JUAN RIZZI EN EL RETABLO DE LA CAPILLA SANDOVAL.

tral en el que se veneró hasta fechas recientes el famoso Crucificado de Bazcardo y con anterioridad el de Anchieta. En 18 de octubre de 1643 el arcediano de la Cámara don Juan de Ciriza, hijo de los marqueses de Montejaso que dotaron el convento de Agustinas Recoletas, contrató el dorado del retablo con el pintor Miguel de Armendáriz [24]. El arcediano que estaba perfectamente relacionado con artistas de la capital navarra y de la Corte por las gestiones que realizó para la realización del convento de Recoletas [25], «movido del celo divino, deloso y cuidadoso de su servicio y del aumento del culto divino a echo hazer un retablo dentro de la sacristía nueva del cabildo de la cathedral de esta ciudad para colocar las reliquias y en raôon de su pintura... se a conbenido con el dicho Miguel de Armendáriz». De la lectura de este párrafo se deduce que el arcediano Ciriza costeó el retablo en fechas no muy lejanas y que el retablo estaba en la sacristía de los canónigos fabricada a costa del obispo Zapata [26]. Las dudas que pudieramos tener sobre la identificación de este retablo con el que presidió mas tarde la Barbazana quedan disipadas totalmente al leer el resto del contenido del contrato citado con el pintor Armendáriz. En él se habla de elementos y detalles que corresponden con el retablo aludido. Así las pinturas del banco que deberían ser los cuatro doctores y los cuatro evangelistas, el ático albergaría una pintura de la Virgen de la Soledad que sería encargado a un «buen oficial pintor», mencionándose asimismo los niños del friso que serían encarnados «al natural, sin lustre».

El mecenas del retablo don Juan de Ciriza era hijo natural del marqués de Montejaso fue canónigo y arcediano de la Cámara en la catedral. Por el testamento del padre sabemos que su madre se llamaba Lorenza de Caballos. Tal y como era norma en la



RETABLO DE SAN AGUSTÍN PROYECTADO PARA LA CAPILLA BARBAZANA. SE ENCUENTRA EN EL INTERIOR DE LA CATEDRAL.

sociedad del Antiguo Régimen, la profesión eclesiástica se reservaba ordinariamente a los hijos ilegítimos y el cargo de arcediano de la catedral lo obtuvo en 1612 ya que era una de las pocas dignidades que presentaba el monarca. Según el P. Ayape fue buen sacerdote y tuvo un comportamiento ejemplar con el convento de las Recoletas fundado por su padre [27]. Falleció el 28 de agosto de 1645, siendo sepultado en la iglesia conventual de las Recoletas, junto a su padre.

El conjunto de los tres retablos de esta capilla formaban un conjunto singular dentro del panorama de la retablística navarra del momento. Se trata de obras dentro de la línea clasicista, aunque con un evidente alejamiento de las fórmulas del tardorromanismo imperante y en clara conexión con las directrices castellanas y cortesanas que llegan a estas tierras, dentro del obispado de Pamplona, a través de la presencia de Pedro de la Torre y Bernabé Cordero entre 1639 y 1647 [28]. El autor de estas obras fue con toda seguridad el maestro Mateo de Zabalia, uno de los arquitectos mas sobresalientes de la primera fase de la la retablística barroca en Guipúzcoa, Álava y La Rioja que desarrolló la mayor parte de su actividad en el segundo tercio del siglo XVII en su provincia natal, si bien lo mejor de su producción se localiza en Salvatierra y Logroño, ciudad ésta en la que fallecerá en 1653 [29]. La datación de los retablos de Pamplona la podemos situar en 1642, ya que poseemos la prueba documental de que se encontraba en la ciudad el 16 de noviembre, concretamente como testigo del examen de ensamblador de Mateo de Beraza [30]. En lo que se refiere a estilo propiamente dicho, el dominio de la arquitectura, la rígida ordenación de compartimentos, la volumetría de los elementos decorativos de carácter geométrico, así como algún detalle ornamental son la firma inequívoca de este maestro. Concretamente la hilera de niños de la cornisa que separa el primer cuerpo del segundo en el retablo de San Juan de Salvatierra [31], se repite en el retablo principal que presidió la Barbazana. En ambos casos aparecen un bello conjunto de imágenes estereotipadas de puttis con los brazos cruzados y las piernas suspendidas en perfecto alineamiento, dejando los espacios libres para cogollos y otros motivos vegetales. Se trata de una decoración elegante y poco frecuente en estas tierras. Por otra parte, la proximidad en fechas y estilo de todas estas piezas resulta evidente, los retablos de Pamplona debieron realizarse al comenzar la década de los cuarenta y el de Salvatierra se contrató en 1646.

La estructura del retablo no puede ser más sencilla y clara en sus líneas, pese al movimiento generado por el adelantamiento de las columnas internas respecto a otras que quedan retranqueadas. Consta de banco con netos lisos, único cuerpo articulado por columnas compuestas, potente entablamento con el friso aludido de la hilera de niños desnudos que da paso al ático, con costillas y molduras geométricas muy potentes y volumétricas. Remata el conjunto un ático curvo partido y un conjunto de bolas con una cartela central que encierra un emblema. La iconografía del retablo se centraba en los últimos tiempos en el Cristo de Juan de Bazcardo y la Dolorosa del ático a que se refería el contrato que es una versión de la Virgen de la Paloma de Madrid, popularizada a través de la estampa devocional.

Los otros dos retablos de la Barbazana corrieron mejor suerte que el anterior y se conservan en el interior de la catedral, dedicados a San Agustín y al pequeño retablo de reliquias que regaló el obispo Sandoval. Ambos son un trasunto del que hemos descrito, aunque sus líneas, dimensiones y empaque le otorgan mayor sencillez. El de las Reliquias conservan en su ático un lienzo de la Virgen del Pópolo y en su banco, totalmente transformado en 1731, el cuerpo de San Inocencio, regalo a la catedral del canónigo Pascual Beltrán de Gayarre [32].

El colateral simétrico dedicado a San Agustín

custodia un hermoso lienzo del titular de escuela madrileña muy próximo a fray Juan Rizzi y una pintura de Santa María Magdalena en el ático. En el banco se venera el cuerpo de Santa Columba, regalo como el de San Inocencio, San Fidel y Santa Deodata del arcediano de la Cámara Pascual Beltrán de Gayarre. Las urnas de los cuatro santos, dos en los colaterales de la girola y las otras dos de los retablos que nos ocupan costaron mas de 530 ducados, la mayor parte de los cuales se recogieron de limosnas entregadas al efecto [33].

Retablos colaterales de San Gregorio y San Jerónimo

Entre las dádivas del obispo Pedro de Roche a la catedral destacan por su importancia los dos colaterales dedicados a San Gregorio Magno y a San Jerónimo, obra del retablista Simón Iroz y Villava. Las obras clásicas sobre la catedral ya recogen la noticia, así Arigita da la noticia del mecenas, añadiendo por su cuentas que «no tienen cosa notable, revelando claramente el gusto de la época» [34]. Sin embargo, la primera noticia documental sobre la autoría de estas piezas ha pasado desapercibida, ya que se trata de un testimonio indirecto datado en 1683. En marzo de aquel año se había encomendado a este mismo artista el retablo mayor de la parroquia de Leoz aunque, por «estar fabricando unos colaterales para la santa iglesia catedral de Pamplona», se tuvo que hacer cargo de la obra de Leoz otro artista, Juan Esteban de Avínzano [35]. Recientemente ha sido Goñi Gaztambide quien ha aportado el dato de que el obispo dio la cantidad de 4000 reales de a ocho en una de las secretarías de su tribunal, para tal fin [36].

Las escrituras notariales que hemos localizado aportan datos nuevos y mucho mas claros, concretamente la fecha del contrato el 20 de septiembre de 1682, así como los autores de su diseño y arquitectura que fueron Simón de Iroz y Rafael Díaz de Jaúregui. El maestro que labró sus relieves y esculturas fue Francisco Jiménez Bazcardo, entonces avecindado en Cabredo; así se desprende de un acuerdo suscrito por los citados Iroz y Díaz de Jaúregui el 3 de diciembre de 1682 con el escultor para que este se hiciese cargo de la parte de su especialidad en ambos retablos [37]. En él declaran los arquitectos que «se encargaron y obligaron de azer dos corraterales de arquitectura y ensemblaje de madera de pino para la santa yglesia cathedral de la ciudad de Pamplona, y también la escultura dellos, por la suma de diez y ocho mil ducientos y cinquenta reales en que se combinieron con el muy ilustre cabildo». Una primera observación es hacer notar como el comitente es aparentemente el cabildo, aunque fuese con la colaboración del obispo. La elección del escultor en la persona de Francisco Jiménez también parece que fue por decisión del cabildo ya que leemos «y que para la escultura se hubiesen de valer del dicho Francisco Ximénez, con calidad que no fabricándolos a satisfacción del dicho cabildo o no combiniéndose con el, los otorgantes hiciesen otro que fuese perito para hacer y fabricar los bultos de escultura con la perfección necesaria». De estas líneas se desprende la confianza que tenían los canonigos en el escultor Francisco Jiménez y lo poco que se fiaban de los maestros retablistas del momento como escultores propiamente dichos.



COMO EL DE SAN AGUSTÍN, EL RETABLO DE LAS RELIQUIAS REGALADO POR SANDOVAL, SE ENCUENTRA EN EL INTERIOR DE LA CATEDRAL.

Por otra parte, el acuerdo en sí, entre artistas de diferentes especialidades, resulta excepcional en la Navarra del Barroco, ya que las imágenes solían ser encomendadas por los comitentes, fuera del contrato del retablo, cuando se quería que fuesen piezas de verdadera calidad, dado el bajo nivel artístico como escultores de los retablistas en estas tierras. Así ocurrió en ejemplos tan notables como en los retablos de las Agustinas Recoletas de Pamplona al encomendar la escultura a Juan de Peralta [38], en las Clarisas



LOS MAESTROS SIMÓN DE IROZ, RAFAEL DÍAZ Y FRANCISCO JIMÉNEZ BAZCARDO, REALIZARON ESTE RETABLO DE SAN JERÓNIMO CON LAS DONACIONES DEL OBISPO PEDRO DE ROCHE.

de Estella al encargar las tallas al escultor Juan Ruiz [39] o en otros muchos casos en que se acudía a talleres cortesanos o vallisoletanos para salvar el notable vacío de escultores propiamente dichos [40].

Por el citado documento Iroz y Díaz de Jaúregui encargaban al escultor los doce bultos que comenzaría a trabajar para el día de la Candelaria de 1683 y finalizaría para la Navidad del citado año, proporcionándole la madera necesaria y pagándole la cantidad de 428 ducados y dos reales de plata. Por otra escritura firmada en este caso por Simón Iroz y Francisco Jiménez el mismo día, el 3 de diciembre de 1682, este último declaró haber recibido madera necesaria para comenzar bultos para los retablos catedralicios y el retablo mayor de Lerga, obras por las que se recompensaría con 528 ducados y dos reales de plata [41].

Otras obras de los artistas que intervineron en la confección de estos retablos, pueden ayudar a valorarlos en su verdadera dimensión. Simón Iroz y Villava fue un maestro que no destacó en la Pamplona del último tercio del siglo XVII, frente a otros competidores como Miguel de Bengoechea o Juan Barón de Guerendiáin, que acaparaban obras más significativas de la diócesis de Pamplona. Simón Iroz se había educado en el taller familiar, concretamente con su padre Pedro Iroz, en la tradición del tardorromanismo, realizando retablos de claras líneas y dentro de un clasicismo apenas roto por algún tímido movimiento de las plantas de los retablos. En el último tercio del siglo XVII realizó los colaterales de Otano, hoy en Iraizoz [42], el mayor de Leache [43], en el que se aprecia una barroquización del esquema clasicista con una decoración presente en partes concretas de la traza a base de motivos carnosos y abultados, lo mismo que en los de las parroquias de Orbara, contratado en 1673 y en el de Lerga [44], realizado a la par que los catedralicios.

Rafael Díaz de Jaúregui vivió en muchas ocasiones a la sombra de Iroz, como los muestras algunas colaboraciones entre ambos. Entre sus proyectos y obras personales podemos destacar su propuesta para el retablo mayor de Garralda [45].

La obra de Francisco Jiménez Bazcardo, el último escultor de una larguísima dinastía de artistas establecidos en el taller de Viana-Cabredo que unía en sus venas sangre de los Jiménez y de Juan de Bazcardo, es todavía bastante poco conocida, ya que en su calidad de escultor contrataba particularmente las tallas con otros retablistas y su nombre se esconde de los pagos y de los documentos que, en cambio mencionan a los retablistas. Era hijo de Diego Jiménez II, nació hacia 1650, contrajo matrimonio con Inés Pérez de Albéniz y falleció en Viana el 15 de marzo de 1713, siendo enterrado en Santa María y dejando un heredero llamado Juan Francisco Jiménez, clérigo [46]. A él pertenecen las esculturas de la Virgen del Rosario y Santa Bárbara de los colaterales de la parroquia de Lapoblación [47], las tallas del retablo mayor de Lerga que le fueron encomendadas por Simón Iroz en 1683, en el mismo momento en que recibe el encargo catedralicio por parte del mismo retablista [48] y varios bultos del retablo mayor de Larraga. Trabajó asimismo para algunas localidades riojanas, habiendo desaparecido otras como el retablo de la reliquia de San Gregorio de la parroquia de Los Arcos labrado en 1691 [49].

El esquema arquitectónico y decorativo de los retablos de San Gregorio y San Jerónimo de la catedral de Pamplona es idéntico, hasta en sus más mínimos detalles. Constan de un reducido banco con ménsulas vegetales y tableros decorados, dos cuerpos, subdivididos en tres calles, la central de mayores dimensiones y ático entre aletones y blasones. Los compartimentos se articulan por columnas de orden corintio y fuste con gruesas estrías. Las calles laterales albergan cajas con altorrelieves y la calle central hornacinas poco profundas en las que se cobijan tallas de bulto redondo. La decoración es relativamente abundante y se centra en banquillos, frisos, recuadros y placas de cerramiento de cajas y nichos. Como en otras obras del momento abunda la vegetación rizada de bastante relieve, así como algunos pinjantes de frutos.

La iconografía del de San Jerónimo, presenta al santo cardenal en la hornacina principal con San Fernando rey de España y San Francisco Javier a sus lados; en el segundo cuerpo aparecen San Francisco de Asís en el centro y San Saturnino y San Fermín. El ático lo ocupa un relieve del Pelícano Eucarístico en un tondo rodeado de rayos flameados. El programa iconográfico resulta evidente, por una parte se rinde culto a los copatronos de Navarra –San Fermín y San Francisco Javier– y al patrón de Pamplona –San Saturnino– y por otra se da cabida a uno de los valores devocionales en alza, el recién canonizado San Fernando, patrón de la monarquía española, no pudiendo faltar el fundador de los *fratres minores* –San Francisco de Asís–, orden a la que pertenecía el obispo Roche, mecenas en parte de estas obras. Los escudos nobiliarios del obispo se repiten en la parte superior del retablo, a plomo de las columnas extremas. Las piezas escultóricas presentan diferente valor artístico e iconográfico. Las dos de bulto de la calle central, San Francisco Javier y San Fernando, son las más interesantes en todos los conceptos, mientras los relieves de los obispos, acusan una menor calidad. La escultura de San Francisco, muestra evidentes concomitancias con esculturas castellanas del momento, situándose muy cerca de la que realizara unos años antes, en 1679 el escultor de Madrid Juan Ruiz para el retablo mayor de las Clarisas de Estella [50], aunque en un esquema un poco más rígido y frontal. El santo de Asís viste pesada túnica, sus manos aparecen llagadas y con la izquierda sostiene el Crucifijo al que no contempla directamente, ya que parece estar más predicando que en el conocido éxtasis. Especial interés tiene la figura de San Fernando rey de España, basada en lo fundamental en la primera imagen oficial del santo, el grabado de Claude Audrane el Viejo fechado en 1630 [51]. Como en el modelo aparece de pie, vestido con armadura y cubierto con la real capa de armiño. Ha perdido alguno de sus atributos como la corona sobre la cabeza o la espada de su mano derecha, aunque lleva otros inequívocamente suyos, como la bengala de capitán general y el orbe, curiosamente rodeado de la serpiente del pecado bajo sus pies, como si de una Inmaculada se tratase. La escultura tiene el doble interés, por una parte de su temprana

representación, ya que el santo había sido beatificado en 1671 y por otra el ser una de las contadísimas imágenes que de el se conservan en Navarra.

El altorrelieve de San Francisco Javier es una de las primeras imágenes del copatrón del Reino en la catedral, sabemos que hubo una que se hizo con anterioridad a su canonización en 1622, en tanto que el busto relicario de plata es posterior, de 1759. Por tanto esta imagen tiene un significado muy entrañable. El santo está representado con la rigidez de las esculturas de comienzos del siglo XVII, no se percibe movimiento alguno, viste la sotana jesuítica y porta la vara de azucenas, símbolo de su castidad. En la imagen del titular San Gregorio, Francisco Jiménez Bazcardo se esmeró, a juzgar por las calidades de la talla, especialmente en sus ropajes.

El programa iconográfico del otro colateral, de San Gregorio, presenta a su titular junto a los altorrelieves de San Sebastián y San Antonio Abad en el primer cuerpo y a San Agustín junto a Santa Mónica y otra santa en el segundo. El ático se reserva a la imagen simbólica de la Eucaristía, en este caso el Pelícano Eucarístico, que alimenta a sus polluelos. Como en el otro retablo, este relieve se encierra en un simbólico sol rodeados de vegetación que simula los rayos solares, alusivos a la luz y a Cristo. La mejor escultura del conjunto es, sin duda alguna el bulto de San Agustín, que ocupa intencionadamente el mismo lugar que en el colateral simétrico la imagen de San Francisco de Asís, este patrono del obispo y aquel del cabildo, por ser entonces regular y estar bajo la regla de San Agustín. Viste indumentarias episcopales y su condición de obispo de Hipona queda reflejada en la mitra apoyada en un pequeño bufete a su izquierda. La figura de su madre Santa Mónica se explica a su lado, no así la de la santa que aparece en la otra calle lateral, que se ha querido identificar con Santa Florentina. El primer cuerpo glorifica de un lado a la iglesia universal, simbolizada en el santo papa y a dos santos con devoción arraigada en estas tierras desde época medieval, San Sebastián y San Antón, en tanto que en el segundo priman las intenciones del cabildo catedralicio.

Retablo de San José

La cofradía de San José y Santo Tomás que agrupaba en su seno al poderoso gremio de carpinteros, albañiles, torneros y otras artes relacionadas con la madera, cuenta con un pasado especialmente interesante para la historia del arte navarro y particularmente pamplonés, dado que todos los artistas de lo que hoy denominamos escultura y arquitectura estuvieron agrupados en su seno. Núñez de Cepeda publicó algunos datos y las constituciones medievales y modernas de la cofradía, así como otros pormenores interesantes [52].





SANTA MÓNICA, MADRE DE SAN GREGORIO Y OTRA SANTA, POSIBLEMENTE SANTA FLORENTINA, EN EL RETABLO DE SAN GREGORIO. EN LA PARTE SUPERIOR, AMBAS IMAGENES EN PROCESO DE RESTAURACIÓN.



Las primeras noticias que tenemos sobre el retablo que el gremio tenía en la catedral de Pamplona datan de 1560. En ese año la hermandad otorgó un poder a unos hermanos para que «se compusiesen con los canónigos sobre la fundación del altar de San José» y para contratar el retablo que se iba a realizar por cuenta del gremio en la capilla y altar de San José [53]. En la escritura leemos textualmente «se ha hecho y hedificado un altar en la dicha madre yglesia y tanbien se a de hacer un retablo y fundar las misas...» [54]. En 1565 el pintor Juan de Goñi contrató con la cofradía el dorado y estofado del retablo ya realizado que se instaló junto a la puerta de San José, en el crucero de la catedral [55]. Sin embargo sus ocupaciones le obligaron a traspasar la obra al famoso pintor Ramón de Oscáriz en febrero 1570, quien la debió realizar en su mayor parte [56]. Para el mes de noviembre del mismo año ya había finalizado el encargo, como se desprende de la tasación, realizada por los pintores Gabriel de Salvatierra y Juan de Larequi en nombre de la cofradía y Miguel Tomás de Carcastillo por Juan de Goñi, que ascendió a 185 ducados y medio [57]. La fiesta de San José la celebraba el gremio y cofradía con toda solemnidad, con fuegos artificiales, bolapiés, música, maestro de ceremonias, sacristanes y órgano; e incluso a partir de 1730 lograron que el propio cabildo catedralicio celebrase y cantase la misa [58]. Otras festividades festejadas eran Santo Tomás en la parroquia de San Nicolás o San Serafín de Montepulciano, santo albañil capuchino, a instancias de los padres capuchinos. Especial significado en la vida pública de la hermandad tenían las procesiones del Corpus Christi y de San Fermín, en la que desfilaban el prior con los demás cargos junto al estandarte, dando lugar a los consabidos pleitos con otras cofradías por cuestiones de precedencia. Tenemos noticias de un rico estandarte bordado que realizó el maestro Antonio Lefort entre 1704 y 1705 por 144 pesos [59], que sería sustituído en 1799 por otro nuevo hecho con las limosnas de los cofrades [60].

Cuando en la segunda mitad del siglo XVII la catedral fue barroquizando sus muros con retablos y pinturas, la cofradía de San José ordenó realizar un nuevo retablo para venerar a sus santos patronos y de esta manera quedar a la altura que requerían las circunstancias. El nuevo retablo lo realizó en 1685 el maestro Juan Barón de Guerendiáin por la cantidad de 80 ducados [61], dorándolo años mas tarde, en 1691-1692 Juan de Munárriz, con el aporte voluntario de limosnas de los hermanos cofrades que ascendió a los 160 ducados necesarios [62]. Una vez finalizado el dorado, en 1692 los pintores Juan de Olmos y Juan de Sada dieron por bien hecha la labor de Juan de Munárriz [63]. Al reaprovecharse algunas piezas del retablo renacentista como la tabla del Calvario del ático, fue necesario retocar esta última, encomendándose la labor al pintor Juan Montes que cobró por su cometido en 1692 la cantidad de 12 reales [64].

En 1775 el cabildo catedral conocía las intenciones de la cofradía de mandar tallar una escultura nueva de San José con el Niño Jesús para colocar en la celebración de su festividad en el altar mayor de la catedral [65]. La talla de madera policromada fue realizada en 1774 o comienzos de 1775 por el escultor Manuel Martín de Ontañón por el precio de 280



SAN JOSÉ, TITULAR DEL GREMIO DE LOS CARPINTEROS, TAMBIÉN TUVO UN NUEVO RETABLO EN EL SIGLO XVII.

reales, encargándose de la policromía Juan Martín Andrés por 80 reales. La nueva imagen se guardó en un cajón depositado en la capilla del santo junto a la puerta de San José en la misma catedral que hizo el carpintero Martín de Osés [66]. Ambos artistas eran los mas prestigiados de la ciudad en aquellos momentos.

Los últimos arreglos del altar se realizaron a fines del siglo XVIII, cuando los aires de renovación clasicista soplaron con especial fuerza en la seo pamplonesa. La cofradía encargó un frontal –a lo romano– con una flor de azucena, un compás y una escuadra, emblemas de la hermandad [67]. Al parecer se intentó «limpiar» el retablo, pero al final se determinó no realizar novedad alguna [68]. No sabemos exactamente que querrá decir exactamente la palabra limpiar, si se refiere a una limpieza o más bien cabe interpretarse como un arreglo que limitase su decoración barroca, tal y como se hizo en otros altares en época neoclásica.

Juan Barón es uno de los maestros más activos y de mejor calidad entre los de su especialidad en la Pamplona del último tercio del siglo XVII. Era natural de Guerendiáin y sus obras se sitúan entre 1672 y 1694, año en que fallece. De su matrimonio con Magdalena de Aldaz tuvo al menos un hijo que siguió la profesión paterna, llamado Juan Ángel Barón, que trabajó en el taller familiar junto a otros oficiales como Juan de Turrillas y Juan de Arosemena. Entre sus obras destacan varios retablos de salomónicas, algunos de ellos conservados, además de otros encargos propios de su especialidad como monumentos de Semana Santa. Entre 1677 y 1678 labró los retablos colaterales de la parroquia pamplonesa de San Saturnino, en 1678 contrató el mayor del monasterio de Santa Clara de Estella. En 1680, al poco tiempo de finalizar esta última obra se hizo cargo del mayor de la parroquia de Vera de Bidasoa y, en 1682, el de la parroquia de San Adrián de Óriz y los colaterales de las benedictinas de Lumbier para cobijar los lienzos de Ximénez Donoso y Diego González de la Vega [69].

El dorador Juan de Munárriz fue durante el último tercio del siglo XVII el maestro encargado de realizar la práctica totalidad de las tareas de su oficio en los diferentes retablos de la catedral, aunque su profesionalidad debía estar bien reconocida incluso fuera del reino, como lo prueban algunos encargos de cierta importancia que se le encomendaron como el dorado gran parte del retablo mayor de la Redonda de Logroño [70].

Estructuralmente el retablo es muy sencillo y se encuandra dentro de los de líneas clasicistas tan del gusto de la Pamplona de aquellas décadas. Retablos tan importantes como el de los Carmelitas Descalzos y los colaterales de la propia catedral adoptaron estas mismas fórmulas, retrasando ostensiblemente el uso de las salomónicas. Sobre un pedestal asienta la pieza compuesta por dos cuerpos similares, el superior de dimensiones un poco mas reducidas y ático con frontón curvo. En planta la barroquización resulta evidente, al retranquearse las columnas extremas y adelantarse las interiores, todo ello con el consiguiente juego de movimientos de banco y entablamento. En el primer cuerpo se abre una hornacina que cobija al titular entre columnas clasicistas de fuste de gruesas estrías y capitel corintio. En el segudo un relieve de medio punto centra el compartimento, mientras en el ático se reaprovechó el Calvario contratado por Juan de Goñi en 1565 y traspasado y realizado por Ramón de Oscáriz en 1570. La decoración es rica, se centra en ménsulas, banquillos, marcos y placas de remate de los compartimentos. Los motivos son los consabidos vegetales y los pinjantes de frutos.

La iconografía no puede ser mas sencilla, en el primer cuerpo la imagen de San José del siglo XVI, la misma que presidió el retablo de 1560, nos representa al Santo sedente con las piernas cruzadas y el Niño Jesús a sus pies sobre el orbe. Sin duda que estamos ante una de las primeras representaciones del santo tanto en la catedral como en la propia diócesis, antes de que se popularizasen sus esculturas y pinturas de la mano del Greco o Juan de Anchieta [71], en incluso con anterioridad a la presencia de las Carmelitas Descalzas en Pamplona en 1583. Esta imagen y la que se talló en 1775 por Ontañón recibieron numerosos donativos para su adorno, destacando un ramo de azucenas de filigrana de plata para el remate de la vara, regalo de de doña Ángela Acha, viuda del Comisario de Guerra don Martín de Enseña en 1826 [72]. Unos años mas tarde, en 1833,

don Francisco Cruz de Aramburu y su mujer obsequiaron para la imagen del santo una corona de plata, tres potencias para el Niño Jesús también de plata y un ramo de plata, a imitación del regalo de 1826. Todas estas obras de orfebrería fueron realizadas por el platero pamplonés José Iturralde [73].

El segundo cuerpo está reservado para el otro titular de la cofradía, Santo Tomás, realizado en un relieve en el que se le representa sedente con su atributo, una enorme escuadra de albañil, la cual responde tanto a la profesión que se le atribuye en la leyenda como al hecho de ser patrón de arquitectos y geómetras. En el tercero la Crucifixión a la que antes aludiamos, reaprovechada del retablo renacentista.

La escultura de San José realizada por Manuel Martín de Ontañón en 1775 y dorada en el mismo año por Juan Martín Andrés se conserva en el Museo Diocesano, procedente de otros fondos de la catedral. Se trata de una imagen de tamaño natural del santo, que sigue la iconografía popularizada en los talleres castellanos en la primera mitad del siglo XVII. En realidad son dos bultos redondos, santo y niño, realizados en una estética barroca pero con la contención propia de las obras de carácter académico que esculpía Ontañón, como en las pechinas esculpidas de la capilla de la Virgen del Camino, obra del mismo autor fechada en 1766 [74]. La rica policromía con oros, flores y rocallas revaloriza la pieza en su conjunto y le otorga un carácter de mayor barroquismo, ya que para aquellas fechas las imágenes académicas y cortesanas lucían policromías lisas en sus vestimentas animadas tan solo por simples cenefas doradas.

Retablo de Santa Catalina

En pleno siglo XIV, el obispo Arnalt de Barbazán, como antiguo canónigo, prestó especial atención al culto divino de la catedral de Pamplona, dejando numerosas pruebas de ello, como la confección de breviarios, disposiciones sobre el rezo y canto, una guía litúrgica y la fundación de las cofradías del Corpus Cristi y de Santa Catalina [75]. Esta última se menciona en 1336 y, aunque se han perdido sus primitivas reglas, se conservan varios libros en el archivo capitular que nos indican su extraordinario desarrollo a lo largo de los siglos del Antiguo Régimen. Según Núñez de Cepeda, desde 1574 su altar fue privilegiado gracias a las gestiones de don Juan de Austria, vencedor de Lepanto [76]. Sin embargo en la bula de Gregorio XIII dada en Roma en ese mismo año se hace constar que se concedió tal privilegio a instancias de don Juan de Navarra y Mendoza, chantre y canónigo de la catedral primada de Toledo y tesorero de la de Pamplona [77].

Su capilla en la catedral fue de las más importantes, a juzgar por su retablo, los cultos e incluso el órgano propio que se conservó hasta fines del siglo pasado [78]. El día de la santa, el 25 de noviembre, se «adornaba la capilla con ramos de acebo y otros árboles. Se entoldaba con colgaduras de damasco, custodiándola unos muchachos de día y de noche, se tendían por la calle ramos y juncos, ponían mayos y corrían un buey y la víspera por la noche había hogueras y cohetes y buscapiés..... colócase la reliquia de la santa en medio, que da a adorar el platillero en todo el día. Concurre la capilla de música y las vísperas se cantan como segundas de primera clase» [79].

Llama la atención los pocos datos que se han conservado sobre el retablo, teniendo en cuenta la voluminosa documentación de la cofradía en aquellos momentos. Una primera referencia extraída de las actas capitulares nos proporciona una fecha «ante quem» para la construcción del retablo y data de 1683, cuando el cabildo, a propuesta del prior, acordó «nemine discrepante» aplicar la distribución de la comida al nuevo retablo de Santa Catalina que se iba a realizar por estar muy malparado el antiguo [80]. Otro lacónico dato, en este caso de unos años más tarde, cuando el altar ya era una realidad, aparece en el acta de la junta extraordinaria de la cofradía del 17 de septiembre de 1687 que tuvo que celebrarse en el coro mayor de la catedral «por estar poniendo el retablo nuevo de la capilla de Santa Catalina» [81]. En las minuciosas memorias recopiladas en 1810 se hace constar que «en el de 1687 se construyó el retablo, no se sabe a expensas de quien se fabricó, y en las cuentas de aquellos años no se ve que fuese a expensas de la cofradía» [82].

La realización de este retablo se inserta en un vasto proyecto de barroquización de la catedral que comienza con los retablos colaterales costeados en parte por el obispo Pedro Roche en 1682 y prosigue con los de San José en 1685, Santa Catalina en 1686, San Martín y San Juan Evangelista a fines del siglo XVII, San Fermín y Santa Bárbara en torno a 1713, Santa Cristina en 1700 y la Santísima Trinidad entre 1713 y 1722.

Gracias a las escrituras de contrato protocolizadas ante el escribano, hemos podido conocer con todo lujo de detalles quienes fueron los artistas que tallaron y doraron la pieza. Los convenios para su relización se firmaron en Pamplona el 21 de diciembre de 1686 entre el canónigo don José Acedo, por delegación del cabildo y los arquitectos avecindados en Pamplona Miguel de Bengoechea y José Munárriz [83]. Como suele ser usual, el documento notarial nos proporciona bastantes detalles; el autor de la traza fue José de Munárriz por lo que le debían de abonar 100 reales, como material se estipuló «pino seco y bien apurado». Las columnas serían salomónicas, siendo las primeras de este tipo que aparecen en los retablos catedralicios, los adornos debían tener un relieve bastante desarrollado y el retablo debería de llenar todo el hueco del muro en donde iba asentado, estipulándose el precio a percibir por los maestros en 250 ducados pagaderos en tres partes, como solía ser habitual en este tipo de obras.

El plazo para su finalización se fijó para la festividad de Todos los Santos del año 1687 y Bengoechea y Munárriz lo concluyeron para aquellas fechas como lo muestra la reunión de la cofradía en el coro en el mes de septiembre, por estar montándose el retablo y el acta definitiva de entrega de la pieza que tuvo lugar el 22 de noviembre de 1687 [84]. Por este documento sabemos que «habiendose nombrado oficiales para que lo viesen y reconociesen, han declarado haber cumplido bien y perfectamente a satisfacción del muy ilustre cabildo».

Los artífices que llevaron a cabo la traza arquitectónica de este retablo, Bengoechea y Munárriz, nos son bastante bien conocidos en el panorama de la retablística de la Pamplona del último tercio del siglo XVII. Miguel de Bengoechea comenzó su actividad en torno a 1663 y falleció en 1699, dejando obras en las parroquias y conventos de la capital navarra así como en las localidades de Ardanaz cabe Urroz, Zabalceta, Artajo, Unciti, Olóndriz, Olaz, Aldaz, Huici, Berueta, Gorriti y Leiza [85]. Menos noticias tenemos de la labor profesional de José Munárriz que obtuvo el título de carpintero, ensamblador y arquitecto en 1683, trabajando y tasando otras tantas obras en localidades de la diócesis pamplonesa hasta fines del siglo.

El dorado y policromía del retablo y sus imágenes fueron encomendados por el mismo canónigo Acedo, delegado del cabildo, al maestro Juan de Munárriz el 25 de abril de 1690 [86]. El pintor se comprometió a finalizar su tarea para el día de Santa Catalina del mismo año por la cantidad de 5000 reales, corriendo por su cuenta el desmontaje y montaje de la pieza. La categoría de este artífice se pone de manifiesto en obras importantes para las que fue requerido fuera del reino, como el retablo mayor de Santa María la Redonda de Logroño [87].

No deja de causar cierta extrañeza que existiendo una potente cofradía ubicada en la propia catedral, no corriesen por su cuenta los gastos ocasionados por la construcción del retablo. El importe de la parte escultórica como la decorativa fue abonado a los artistas por el cabildo catedral que dio las fianzas oportunas, obligándose con sus propios, rentas y su mesa capitular, actuando de delegado don José Acedo y Badarán, canónigo y arcediano de la tabla.

Estructuralmente se compone de un alto pedestal, banco, dos cuerpos y ático. El pedestal, que actualmente imita mármoles jaspeados, resulta de una altura desproporcionada pero indudablemente necesaria para que el retablo no pierda en proporciones y que su compartimentación vertical pueda alcanzar la bóveda gótica de la capilla. El banco consta de cuatro ménsulas de follaje vegetal y tres tableros decorativos, el central con una gran tarjeta. Los dos cuerpos constan de tres calles, la central de proporciones ligeramente mayores que se articulan por columnas salomónicas decoradas con una guirnalda vegetal en sus gargantas; en la calle central se abren hornacinas de medio punto y poca profundidad, mientras en las laterales los nichos son prácticamente simulados. El ático se compone de una caja central flanqueada por salomónicas y cubierta por frontón triangular, mas dos aletones laterales. Una profusa decoración, propia ya de los últimos decenios del siglo XVII, se explaya por toda la arquitectura del retablo, tarjetas de rizado follaje, ménsulas, roleos y placas son buena muestra de ello. Particular interés tienen las columnas salomónicas, las primeras de ese tipo que aparecen en los retablos catedralicios, similares en su diseño a otras como las de la portada de San Gregorio Ostiense en Sorlada, obra proyectada en 1694 por Vicente López Frías [88], o a las del famoso grabado firmado por Ollo en 1686 que representa el juramento de Carlos II de los fueros del reino ante las cortes de Navarra [89]. El origen de este modelo de columnas se puede poner en relación con los grabados que ilustran la obra de Juan Caramuel sobre arquitectura oblícua, editada en 1678 que tanto contribuyó a la barroquización del retablo hispano [90].

La iconografía del conjunto es un buen reflejo de las preferencias del cabildo pero, sobre todo, de las devociones de la España del siglo XVII. La hornacina principal alberga a la imagen de Santa Catalina con sus atributos –espada, corona y rueda– flanqueada de un relieve de la Degollación de los Santos Inocentes y del altorrelieve del obispo San Babil; el segundo cuerpo lo preside una escultura de bulto redondo de la Inmaculada con los altorrelieves de Santa María Magdalena y Santa Teresa de Jesús en las calles laterales; por último el ático se reserva a una dinámica escultura de Santiago matamoros. Aunque los temas estén sin una clara ordenación, es evidente cómo cautivó al cabildo en la elección de la iconografía las devociones en boga en la España de los Austrias Menores, al colocar a Santa Teresa, canonizada en 1622 y declarada patrona de España por Felipe IV, la Inmaculada Concepción proclamada como tal por pueblos y ciudades de España en simpar competencia y el apóstol Santiago en su versión barroca de la aparición en la batalla de Clavijo a caballo y abatiendo a los sarracenos. No podían faltar la alusión a la iglesia local en el San Babil, legendario obispo de Pamplona, así como alusiones al martirio de otros santos como los propios Santos Inocentes o Santa Bárbara, haciendo claros paralelismos con la titular Santa Catalina.

Estilísticamente las esculturas presentan desigualdades notorias, mientras la titular se encuentra dentro de la tradición romanista, otras esculturas muestran una clara recepción de los modelos de la escuela castellana, como Santa Teresa en éxtasis o la Inmaculada que siguen los modelos popularizados a partir de Gregorio Fernández en Valladolid. Se podría pensar como posible autor de ellas en Francisco Jiménez Bazcardo, que años atrás había realizado los bultos de los colaterales de la propia catedral y que seguía activo desde su taller de Viana o quizás en Bazcardo, hijo de Juan de Bazcardo. La confianza que tenía el cabildo en el primero de ellos, como lo muestra la condición expresa impuesta en el contrato de los colaterales para que fuese el el escultor de las tallas de los citados retablos, a una con el estilo bastante análogo, nos inclina a pensar en Francisco Jiménez, el último de una larga dinastía de artistas del taller de Viana-Cabredo, como el autor del programa iconográfico del retablo de Santa Catalina. Por lo demás, las características formales e iconográficas de las tallas son las del escultor aludido.

Retablo de San Juan Evangelista

Dos retablos similares en sus características dedicados a San Juan Evangelista y San Martín fueron costeados cuando iba a finalizar el siglo XVII por el prior de la catedral Diego de Echarren «movido del gran celo que tiene desta Santa yglesia y el ornato y culto divino de ella y espezialmente a la devozión de los santos San Juan Martín y San Juan Evangelista



GRACIAS A LAS DONACIONES DEL OBISPO PEDRO DE LA ROCHE, LA IMPORTANTE COFRADÍA DE SANTA CATALINA, TUVO ESTE RETABLO. SIGLO XVII.

qu están en dos capillas de esta Santa yglesia, aumentando y amexorando sus retablos a ehco azer y poner el retablo nuevo de la capilla de San Martín y así mismo se está haziendo el retablo nuevo para la capilla de San Juan Evanxelista» [91]. Estas frases están entresacadas del contrato que el mismo prior firmó con el dorador Juan de Munárriz, que ya había trabajado en otras obras de la catedral, para dorar los retablos recién construídos. Nada sabemos del artista que labró ambas piezas, aunque se podría sospechar del tudelano José de San Juan y Martín que, como veremos, al año siguiente contrataba con el mismo don Diego de Echarren la construcción de otro retablo dedicado a Santa Cristina. Resulta totalmente lógico que el mecenas, satisfecho por los retablos que acababa de financiar, al disponerse a sufragar otro, acudiese a un artista de su gusto. El condicionado para decorar los de San Martín y San Juan Evangelista no aporta detalle alguno sobre cómo era la estructura de ellos ni qué esculturas o programa iconográfico poseían. Únicamente se establece el plazo de finalización que se fijó para la Navidad de 1699 y el precio fijado en 4.000 reales [92].

El estudio estilístico de la pieza que se conserva actualmente como retablo mayor de la parroquia de Yaben en el Valle de Basaburúa, confirma la sospecha del análisis documental y queda fuera de toda duda la atribución a José de San Juan, pudiéndose comparar con lo mejor de su producción por aquellas fechas. Al retirarse de la catedral en 1805, fue trasladado a la iglesia de Yaben [93], en donde se conserva bajo la advocación de la Natividad de Nuestra Señora que es la de la parroquia.

La personalidad artística de José de San Juan (doc. entre 1672 y 1720) nos es conocida a partir de algunas obras señeras dentro de la retablística navarra como los retablos de Azagra o Miranda de Arga [94]. Formado junto a su padre Francisco San Juan con quien colabora en numerosas ocasiones, tuvo la fortuna de vivir unas décadas interesantísimas tanto en su Tudela natal, como en sus relaciones con otros artistas y obras riojanas del momento como el grandioso retablo de Entrena, el de los jesuítas de Logroño o el de los Santos Mártires en la catedral de Calahorra [95]. Para la fecha en que se le encarga el retablo de la seo pamplonesa ya había realizado obras de cierta importancia como el tabernáculo de las benedictinas de Corella [96] o el retablo de Miranda de Arga y estaba inmerso en la obra de Azagra junto a su padre. En fechas posteriores acudió a la subasta del retablo mayor de San Miguel de Corella y finalizó el magnífico pórtico de San Gregorio Ostiense de Sorlada, amén de realizar otros magníficos conjuntos dentro y fuera del reino.

El dorador Juan de Munárriz para estas fechas se había convertido prácticamente en el maestro de su especialidad en la catedral, ya que además de estos dos retablos, realizó también labores de su oficio en los altares de Santa Catalina y de San José, que son los que cronológicamente van por delante de estos costeados por el prior Echarren. Entre sus obras destacan los dorados y policromías realizadas en las localidades de Olleta y Arístegui [97], así como otros encargos que nos hablan de su categoría profesional fuera de Navarra, como el dorado del retablo mayor de la Redonda de Logroño [98].

La personalidad del *mecenas* la conocemos gracias a los datos que proporciona Arigita en su estudio sobre los Priores de la catedral. Era natural de Falces en donde fundó un capellanía [99] y, con anterioridad a ocupar el priorato en 1682, fue canónigo profeso y arcediano de la Tabla. Se jubiló en 1701 a la edad de setenta años y cuarenta de canónigo y falleció el 22 de abril de 1707. En los Acuerdos Capitulares se le hizo el siguiente elogio «hizo en ella (la catedral) dos Retablos, fundó dos Capellanías para el coro mayor de ella: dotó mucha parte de zera, que se consume en servicio de nuestra señora del Sagrario. Y en todo fue Prelado muy exemplar. Y este año en que murió enlosó a sus expensas todo el cementerio, en que gastó cerca de dos mil pesos» [100].

Estructuralmente el retablo consta de un banco con un par de ménsulas de follaje y bustos de angelotes a cada lado, sobre las que montan parejas de salomónicas de capitel compuesto, dispuestas en dos niveles, que dejan una hornacina en el centro coronada por una rica y ostentosa placa con su tarjetón. Un ático con su hornacina cubierto por frontón curvo entre aletones de follaje culmina el conjunto. La planta del retablo con sus solumnas exteriores retranqueadas respecto a las centrales confiere movimiento al conjunto y se halla en conexión con otros pequeños retablos realizados por los San Juan en la Ribera. La calidad y finura de la talla está muy por encima del resto de los retablos catedralicios, como propia de uno de los mejores retablistas del foco tudelano y es comparable a otras obras que realizaba José de San Juan junto a su padre por aquellas fechas, como el retablo mayor de Azagra. La utilización de bustos de angelotes en las ménsulas, la peculiar talla vegetal, los tarjetones, el intradós de la hornacina con sus florones, la riqueza de los motivos del ático, son firmas inequívocas de la retablística propia de esta familia. Únicamente se aleja de los modelos utilizados por los San Juan la decoración de las columnas salomónicas que, por imposición del prior Echarren, para guardar perfecta sintonía con otros retablos catedralicios –Santa Catalina, Santa Cristina– se opta por decorar sus gargantas con una guirnalda de hojas vegetales, dejando los senos totalmente lisos, sin motivo ornamental alguno.

El antiguo titular del retablo se conserva en el Museo Diocesano y presidió el retablo neoclásico que sustituyó al barroco. Se trata de una imagen de tamaño natural, bellamente policromada y estofada con ricos motivos vegetales a todo color. Representa a San Juan en actitud de escribir, con el brazo derecho desplegado sostiene una pluma, mientras que con el izquierdo muestra el libro abierto de los Evangelios.

Retablos de San Fermín y Santa Águeda

La barroquización de los muros de la girola no tardó en llegar, tras la construcción de los colaterales en 1682 y otros retablos como el de San José en 1685, Santa Catalina en 1687, San Juan Evangelista y San Martín en 1699 y Santa Cristina en 1700. Por otra parte, el impacto que debió causar en Pamplona

el altar mayor de las Agustinas Recoletas, realizado por el gran retablista tudelano Francisco Gurrea entre 1700 y 1708 [101], fue otro motivo más para que el cabildo catedral y uno de sus miembrso mas destacados encargasen al genial arquitecto y escultor tudelano un par de retablos para la girola del primer templo diocesano. La primera noticia al respecto la proporcionó Arigita en 1904, al afirmar que fueron construídos por Francisco Urrea residente en Tudela en 1709 [102]. El dato se ha venido repitiendo hasta nuestros días. Goñi aporta la documentación al respecto extraída de las Actas Capitulares que nos informa de cómo se iban a construir ambos altares con los 11.000 reales pertenecientes a la iglesia de los frutos del arcediano León de Garro como heredera de ellos. El acta lleva fecha de 25 de septiembre de 1709 y en ella se afirma que el artista tudelano los llevaría a efecto cuando terminase los retablos de las Recoletas, en el mes de junio o julio de 1710 [103].

Algo que no esperaba ni el artista ni el cabildo era la muerte prematura de Gurrea en aquel mismo año, por lo que no pudo finalizar personalmente los colaterales de las Recoletas que aún no los había entregado, ni tan siquiera comenzar los dos de la catedral. La pérdida para la catedral fue enorme, ya que hoy hubiera podido contar con sendas piezas de auténtica categoría en su género a nivel regional y nacional, por ser Gurrea, según un testimonio de la época «de todos los maestros de arte de este reyno... mas perito» [104].

Cerrada la posibilidad de que Gurrea llevase a cabo la empresa, se pensó en otro artífice y se contrataron los dos retablos separadamente, primero el de Santa Águeda, también denominado del Santo Cristo e, inmediatamente el de San Fermín. Los datos que poseemos sobre la construcción de ambos provienen del contrato de este último, fechado en Pamplona el 3 de febrero de 1713 [105]. El nombre del mecenas en este caso es el futuro prior de la catedral don Andrés de Apestegui, entonces capellán de honor de su Majestad y arcediano de la Tabla. En el documento se pueden leer algunos párrafos que nos indican, además los motivos que le llevaron a ello, el nombre del maestro que para aquellas fechas ya había realizado el otro retablo de la girola dedicado a Santa Bárbara, que no era otro que el mismo Fermín de Larráinzar. Entre otros extremos podemos leer textualmente «movido de su zelo de devoción especial que a tenido y tiene al Señor San Fermín, Patrón deste Reino de Navarra que está colocado en la capilla y retablo que se alla a la mano izquierda entrando en la sacristía nueva de dicha santa yglesia, y por la maior dezencia y ornato della y de la referida capilla y de el culto divino y de dicho glorioso santo, tiene tratado con Fermín de Larrainzar, maestro escultor, vecino de esta dicha ciudad, que está presente y aceptante en que aya de azer y trabajar para dicha capilla un retablo semejante al que a echo fabricar y puesto en la capilla de Santa Bárvara de la dicha santa yglesia» [106]. Parece, por tanto fuera de toda duda que Fermín de Larrainzar se ocupó con su taller de realizar ambos retablos en torno a 1712-1713, aunque el primero de ellos pudo ser costeado con los 11.000 reales de la herencia del arcediano León de Garro, como era intención del cabildo al encomendar verbalmente el proyecto a Francisco Gurrea en septiembre de 1709. Avala esta hipótesis el hecho de que el retablo de Santa Bárbara no ostenta escudo alguno, por haber sido costeado por el cabildo con determinados fondos, mientras el de San Fermín luce las armas propias del palacio de cabo de armería de Errazu, como pertenecientes a don Andrés de Apestegui.

Por el retablo de San Fermín, el arcediano Apestegui le pagaría 320 ducados y en el condicionado se impusieron a Larrainzar algunas pequeñas modificaciones respecto al de Santa Bárbara como añadir un par de columnas más, sustituir los ángeles de los remates laterales por sendos escudos con las armas del palacio de cabo de armería de Errazu y ampliar la mazonería del retablo hasta las bóvedas. El plazo para la colocación del retablo terminado se fijó en la Navidad de 1713 y en el documento nada se dice acerca de las esculturas que se encuentran el él.

El mecenas de la obra, don Andrés de Apestegui era natural de Errazu, llegó a ser arcediano de la Tabla y canónigo desde 1696. Había nacido en 1657 del matrimonio formado por Juan Bautista Apezteguía, dueño del palacio cabo de armería de Errazu y María de Errazu. En 1682 obtuvo la rectoría de su pueblo natal por muerte de Juan Echenique y en 1697 profesó como canónigo en la catedral ante el prior Diego de Echarren [107]. En 1698 fue nombrado apuntador de horas diurnas y en 1707 fue preconizado arcediano de la Tabla por el rey, dignidad de la que tomó posesión tras la elección del cabildo y la expedición del correspondiente título por el obispo. Falleció el 2 de abril de 1715 [108]. Don Andrés pertenecía por tanto a un noble linaje, era hermano de Juan Antonio Apeztegui y Errazu, capitán de Caballos y caballero de Calatrava que casó con Elena Pérez de Rada y Echálaz y de cuyo matrimonio nacieron el futuro prior de la catedral José Apeztequi y Rada y Antonio Bautista de Apeztegui, sargento mayor de Pamplona y caballero de Santiago.

La personalidad artística de Fermín de Larráinzar están aún por valorar en el panorama del Barroco navarro de la primera mitad del siglo XVIII, aunque ya entrevemos en él al maestro que acapara los mejores encargos de la ciudad, tanto a nivel eclesiástico como civil y a un «dictador de las artes» amparado en su cargo de veedor de obras eclesiásticas de la diócesis de Pamplona que ostentó a lo largo del primer tercio del siglo. Era hijo del carpintero de Andoain Miguel de Larrainzar y Catalina de Undiano, cuñado del escultor aragonés Manuel Gil y Luna y suegro del arquitecto y futuro veedor de obras eclesiásticas José Pérez de Eulate [109]. En 1696 casó con Catalina de Olaz con la que tuvo una hija, Juliana que casaría con Pérez de Eulate. En 1739 otorgó testamento de hermandad junto a su mujer y falleció el 19 de abril de 1741 [110].

Entre sus obras destacan el mayor de Larraga entre 1696 y 1698, tres retablos para Ujué en 1702, el de Santa Catalina de Cirauqui en 1703, decoración interior de la capilla de San Fermín entre 1708-1714, el retablo mayor de San Nicolás en 1713 y los colaterales en 1720, las trazas del mayor de Muniain de la Solana en 1716, los canceles de San Saturnino en 1717, el conjunto de altares de las bernardas de



EL RETABLO DE SAN FERMÍN, INSTALADO EN LA GIROLA, HONRA AL SANTO PATRÓN DE NAVARRA. SIGLO XVIII.

Lazcano y los retablos de San Pío V. Santa Catalina y el monumento de los dominicos [111]. Su actividad como tasador, supervisor y proyectista de obras en la diócesis son casi tan abundantes como las empresas artísticas propiamente dichas.

La estructura del retablo y la de su simétrico de Santa Bárbara recuerdan otras obras de Larráinzar, particularmente a los retablos las bernardas de Lazcano. Constan de alto sotobanco, banco, dos cuerpos de tras calles cada uno y ático. La planta con la calle central adelantada respecto a las laterales, otorga cierto movimiento al conjunto. El banco se compone de simples netos, duplicados en la calle central a los que se adhieren pinjantes de talla decorativa, que también se utiliza en los tableros. Los cuerpos se articulan por columnas de fuste acanalado y capitel corintio, en la calle central se abran grandes hornacinas de medio punto y en la laterales otras similares aunque mas pequeñas y de menor profundidad. En ambos casos se rematan por voladas tarjetas que incorporan volutas, frutos y talla decorativa. El ático se resuelve de manera similar a los compartimentos centrales de los cuerpos inferiores, se corona por frontón curvo y partido con volutas, mientras a sus lados descienen unos decorativos aletones de follajes. A plomo con las columnas extremas se sitúan en el retablo de San Fermín los escudos del palacio cabo de armeria de Errazu, casa solariega del mecenas del retablo don Andrés de Apeztegui, cuyas armas son de azur, con un palo de plata, acostado de dos veneras del mismo metal.

Los motivos decorativos descritos a base de tallos vegetales, pinjantes de frutos, cartelas, tarjetones, volutas, resultan en comparación con la magnífica talla de los retablos tudelanos del momento un poco tosca, pero sobre todo llama la atención el criterio decorativo propio de esos momentos del Barroco castizo con las líneas claras de la planta y alzado del retablo de un evidente clasicismo que se evidencia más aún en la utilización de los órdenes clásicos como soportes. La adición en 1731 de las urnas para venerar los restos de los santos Fidel y Deodata desfiguran un tanto el conjunto.

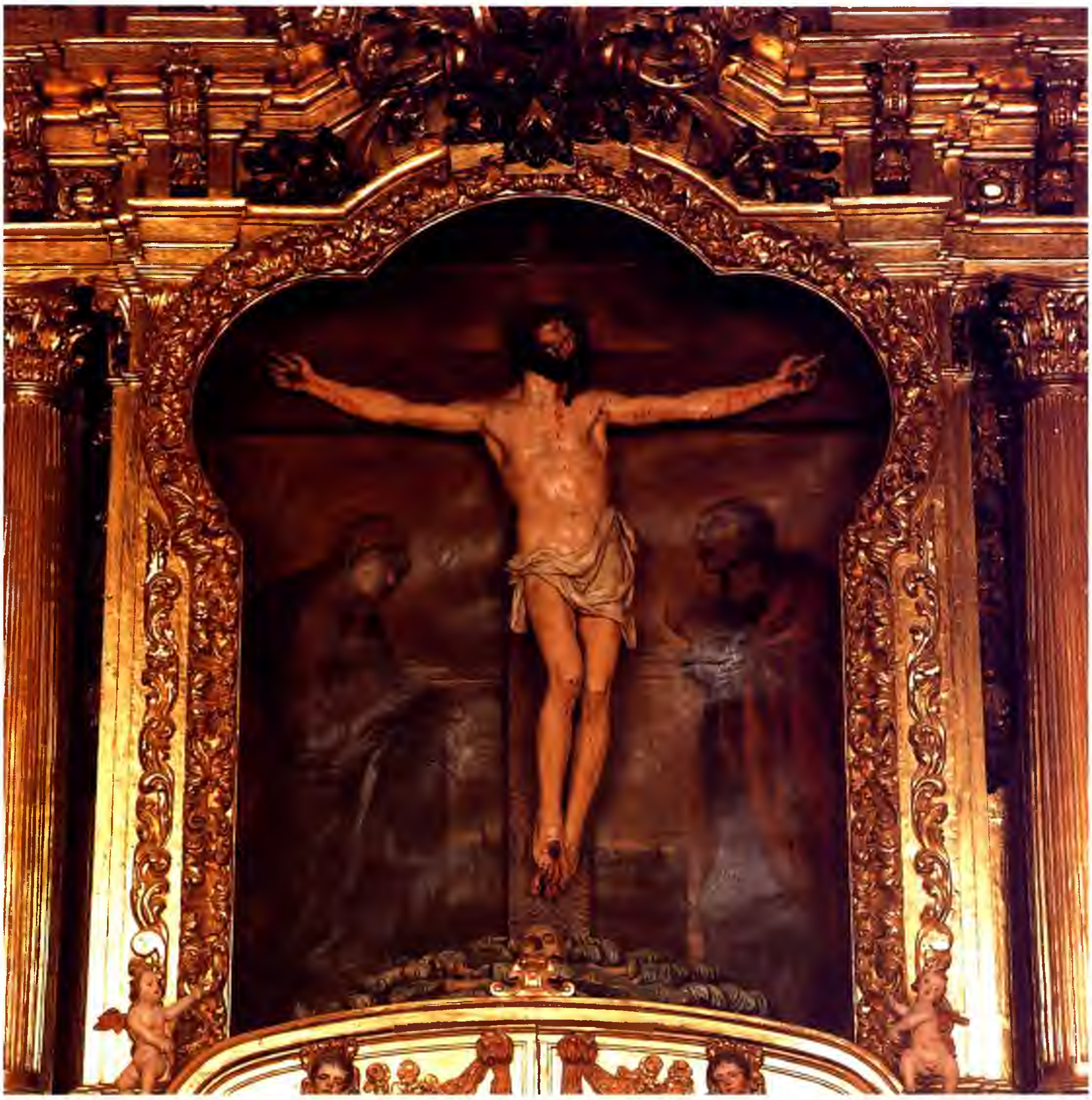
El dorado del retablo de Santa Bárbara fue encomendado por el cabildo a Pedro de Ecay en junio de 1714 [112]. Por el citado documento de compromiso sabemos que el retablo contaba con tres imágenes en madera natural y que aún no se había realizado el bulto de santa Águeda ni su nicho, las esculturas de San Miguel y el Ángel de la Guarda junto a la santa Águeda se decorarían «dándole a cada uno en sus ropages el colorido que les tocare y correspondiere con colores finos y bien sombreados y realzados», el Cristo de los capellanes se debía encarnar de nuevo limpiando «la raiz dela madera porque están atapados con mucho aparejo que tiene todos sus movimientos y se aia de encarnar a pulimento con aceite de nueces craso y bien purificado y así bien todos los chicotes y santos que se allaren en dicho retablo aian de ir por lo consiguiente con el dicho aceite y a pulimento». Otra condición se refiere a pintar las imágenes de San Juan y María, el sol, la luna y Jerusalén al oleo para fondo del nicho del Crucifijo antes aludido. Asimismo se impuso como condición que todo el dorado se haría sin desmontar el retablo, a excepción de los bultos, fijándose el precio en 520 ducados y el plazo de finalización en el mes de abril de 1715.

La iconografía del retablo de San Fermín presenta al copatrón del reino en la hornacina principal, a sus lados dos santos dominicos Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino, en el segundo cuerpo aparecen el apóstol San Andrés en el centro y San Antonio de Padua y San Pedro Nolasco a sus lados. En el ático una dinámica imagen de San Miguel abatiendo a los demonios, remata el conjunto. La lectura del conjunto no resulta muy clara, la presencia del titular y San Andrés están plenamente justificados el primero por la devoción particular del mecenas y el segundo por ser el santo de su onomástica. La presencia de San Antonio podría obedecer llevar ese nombre algunos de sus familiares mas allegados, como su sobrino don Antonio Bautista, sargento mayor de Pamplona y caballero de Santiago y su hermano don Juan Bautista, capitán de caballos y caballero de Calatrava. Más difícil de explicar resulta la presencia del santo mercedario, San Ramón Nonato con cruz de doble travesaño, ostensorio y sarraceno despavorido a sus pies, en tanto que el San Miguel del ático puede entenderse por el particular culto que el santo arcángel tenía en Navarra y concretamente en el pueblo de Errazu, en donde ocupaba y ocupa un lugar preeminente en su parroquia natal, de la que además fue rector. En el banco se venera el cuerpo de Santa Deodata, regalo del arcediano Beltrán de Gayarre.

En el retablo colateral preside el retablo el Cristo de los capellanes, una buena escultura del siglo XVII dentro de la tradición romanista. A sus lados dos santos comprometidos con la Contrarreforma, un jesuita con la característica sotana, cuello y manteo que podemos identificar con San Ignacio de Loyola con el libro de las constituciones y el Sol eucarístico, la otra imagen debe corresponder con San Felipe Neri, con birrete y portando el libro de las constituciones del Oratorio. En el segundo cuerpo la titular Santa Bárbara entre dos santos canónigos o cardenales. El ático lo ocupa una escultura de Santa Águeda. Los aletones del ático se han sustituído por esculturas, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, San Miguel y el Ángel de la Guarda, estos dos últimos en los extremos. El la urna-relicario del banco, practicada en 1731, se colocó el cuerpo de San Fidel, traído desde Roma por el arcediano de la Cámara don Pascual Beltrán de Gayarre. Este nicho, el de su colateral y los de los retablos de la Barbazana costaron mas de 530 ducados que fueron costeados por limosnas de particulares [113].

Retablo de la Santísima Trinidad

En la capilla que actualmente ocupa el retablo de San José estuvo anteriormente dedicada a las Ánimas y a la Santísima Trinidad, misterio este último al que se tenía particular devoción en la Navarra medieval y en las parroquias de Pamplona. La de San Lorenzo contó con una importante cofradía durante los siglos medievales [114] y aún se conserva un relieve barroco del misterio en uno de sus retablos. La parroquial de San Cernin guarda en la capilla dedicada



PRESIDE EL RETABLO DE SANTA BÁRBARA, EL CRISTO DE LOS CAPELLANES.

a la Santísima Trinidad un grupo del misterio realizado por el escultor procedente de Madrid, Juan Ruiz, realizado en 1680 [115] y que se ha preservado casi milagrosamente de la desaparición sistemática de los retablos barrocos de la citada parroquia en los comienzos de nuestro siglo. La presencia de los trinitarios en la Pamplona del Antiguo Régimen ayudaría sin duda al mantenimiento del culto a la Santísima Trinidad en los siglos XVII y XVIII.

La capilla de la Santísima Trinidad de la catedral pertenecía en el siglo XVIII al duque de Alba. Al comprobar el mal estado del retablo antiguo, el patrono de la capilla ordenó hacer uno nuevo, encargando las gestiones a don Juan de Ciriza «thesorero del Señor Duque de Alba, Condestable de este reyno, conde de Lerín». El encargo del retablo recayó en Pedro Soravilla, con el que firmó el oportuno contrato el 2 de enero de 1713 [116]. Pese a no estar en la catedral, este retablo ha tenido la fortuna de conservarse hasta nuestros días, encontrándose en la actualidad presidiendo el templo parroquial de Errazquin, a donde fue trasladado en 1805 por iniciativa de su abad don Juan Bautista Artola [117].

Por las diferentes condiciones de la escritura citada, sabemos que se hizo una traza dibujada a la que continuamente se refiere el texto del documento notarial. Como nota extraordinaria hemos de destacar que, además del condicionado del retablo y su escultura se añade también el de su dorado, haciéndose cargo de todo Soravilla por la cantidad de cien doblones de a dos escudos de oro cada uno y comprometiéndose a finalizarlo para el mes de marzo de 1714. La madera para el retablo sería de pino seco de buena calidad «sin que tenga demasiados nudos ni gordura, de la mejor que se hallase en la tierra de este pais», reservándose los tableros de til para la

escultura propiamente dicha. Algún problema debió de surgir entre las partes, ya que años más tarde, en 1720, Fermín de Larrainzar, en nombre de Soravilla iba a proceder a reconocer el retablo en cuestión [118] y, solamente dos años más tarde, en 1722, se procedió a la entrega de la obra [119].

La personalidad artística de Pedro Soravilla no se conoce con precisión, aunque se adivina tras sus obras a un discreto retablista de la Pamplona del segundo tercio del siglo XVIII y a un escultor mediocre. Su actividad abarca varias décadas, desde 1713 hasta mediados de la centuria. Entre 1741 y 1742 realizó junto a José Coral el retablo de la parroquia de San Miguel de Noain [120] y en 1743 acudió a la subasta del retablo mayor de Huarte Araquil que remataron los maestros pamploneses José Ferrer, Francisco Román y José Coral. Al año siguiente reconocía el citado retablo en nombre de los artistas que lo habían ejecutado. Para 1751 había tallado unos Evangelistas y unos Crucifijos para la misma parroquia huartearra [121].

El modelo de retablo resulta arcaico para las fechas en que nos movemos, prácticamente en todos sus elementos. La planta plana, adaptada al muro liso de la capilla en donde se encontraba, apenas adquiere movimiento con el resalte de las ménsulas y las salomónicas que montan sobre ellas. Estructuralmente consta de un pequeño banco con cuatro ménsulas, cuerpo único subdividido en tres calles, la central de mayores proporciones que se articulan por columnas salomónicas de capitel corintio y ático entre aletones. En su decoración sí se aprecia una evolución, con motivos vegetales rizados, aunque la talla no sea precisamente de gran calidad. Las salomónicas, siguiendo una tradición en la retablística pamplonesa se decoran únicamente con una guirnalda de hojas y unas cuentas en sus partes más estrechas, el documento alude a este tipo de decoración con estas palabras «corriendo en el deguello de ellas un contario y sus hojas arpeadas». El resto de los motivos decorativos llenan por completo la arquitectura de la pieza, a base de enmarcaciones, niños sentados sobre las cornisas, placados geométricos con volumétricos tarjetones y aletones rizados. No podían faltar los blasones heráldicos del comitente el duque de Alba, en sendas cartelas sobre las calles laterales, en el banquillo que da paso al ático se encuentran pintados las armas de los condestables de Navarra.

La iconografía impuesta por el mecenas aparece descrita repetitivamente a lo largo de la escritura de contrato y consistiría en «el misterio de la Santísima Trinidad y a sus dos lados los santos apóstoles San Pedro y San Pablo y en su segundo cuerpo y remate Santa Ana, Jesús y María, con todos los demás adornos de serafines, escudos, niños y tarjetas que demuestra la traza o diseño». Este programa se respetó, con la sola excepción de que en el ático se colocó un grupo escultórico de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña. Todo este programa escultórico resulta decepcionante, muy excepcionalmente en el grupo titular del retablo, una prueba más de cómo en la Pamplona del Barroco lo que faltaban eran escultores y que las esculturas destacables proceden una y otra vez de talleres castellanos, aragoneses o madrileños. Los dos apóstoles siguen esquemas del siglo XVII, con los paños de sus ropajes más agitados por un barroquismo mal interpretado, ya que son figuras estáticas, al igual que el triple grupo del ático. La Santísima Trinidad, representada como en las Clarisas de Estella o San Saturnino de Pamplona [122], en un tipo iconográfico denominado por el P. Germán de Pamplona como «Padre e Hijo entronizados con la Paloma volando» [123]. Sin embargo nada tiene que ver con el magnífico grupo de San Cernin labrado por el escultor procedente de Madrid Juan Ruiz, de profundas calidades estéticas ni con el que labró Vicente López Frías para las Clarisas de la ciudad del Ega.

Retablos desaparecidos de San Martín y Santa Cristina

El estudio de retablos, esculturas, cajoneras y otras obras desaparecidas presenta un evidente interés, ya que algunas de ellas fueron modelo para otras de las que se conservan y marcaron verdaderos hitos en el desarrollo de ciertas tipologías que van más allá de los límites del templo catedralicio. No tratamos aquí aquellos retablos que han desaparecido de la catedral pero que se encuentran en otras iglesias, ni tampoco aquellos que encontrándose en paradero desconocido, conocemos aunque sea a través de fotografías antiguas, que naturalmente estudiamos en sus respectivos epígrafes.

Dos retablos similares en sus características dedicados a San Juan Evangelista y San Martín fueron costeados cuando iba a finalizar el siglo XVII por el prior de la catedral Diego de Echarren «movido del gran celo que tiene desta Santa yglesia y el ornato y culto divino de ella y espezialmente a la devozión de los santos San Juan Martín y San Juan Evangelista qu están en dos capillas de esta Santa yglesia, aumentando y amexorando sus retablos a ehco azer y poner el retablo nuevo de la capilla de San Martín y así mismo se está haziendo el retablo nuevo para la capilla de San Juan Evanxelista» [124]. Estas frases están entresacadas del contrato que el mismo prior firmó con el dorador Juan de Munárriz, que ya había trabajado en otras obras de la catedral, para dorar los retablos recién construídos bajo sus expensas. Nada sabemos del artista que labró ambas piezas, aunque se podría sospechar del tudelano José de San Juan y Martín que, como veremos al año siguiente se le encomendaba por el mismo don Diego de Echarren la construcción de otro retablo dedicado a Santa Cristina. Resulta totalmente lógico que el mecenas, agradado por los retablos que acababa de financiar, al disponerse a sufragar otro acudiese a un artista de su gusto. El condicionado para decorar los de San Martín y San Juan Evangelista no aporta detalle alguno sobre cómo era la estructura de ellos ni qué esculturas o programa iconográfico poseían. Unicamente se establece el plazo de finalización que se fijó para la Navidad de 1699 y el precio fijado en 4000 reales [125].

Este retablo fue trasladado a la parroquia de Burguete cuando se hicieron nuevos retablos de San Martín y San Juan Evangelista y en esa localidad ha

estado presidiendo el presbiterio hasta fechas recientes [126]. La imagen del titular. San Martín obispo, se guarda en las dependencias del Museo Diocesano y presidió también el retablo de estilo neoclásico que sustituyó al barroco. Se trata de una imagen ricamente policromada especialmente en su capa pluvial y mitra, con ricos motivos barrocos que hacen olvidar la frontalidad y rigidez que nos retrotraen a décadas anteriores del siglo XVII.

El retablo de Santa Cristina se encomendó, como hemos adelantado, al maestro José de San Juan, el 11 de diciembre de 1700 [127]. El mecenas, nuevamente el prior de la catedral, aunque no como delegado del cabildo, sino como comitente particular de la misma forma que en los dos retablos anteriores. Como modelo en muchos aspectos se le impone precisamente el de San Juan Evangelista. Las columnas de su cuerpo y ático deberían ser salomónicas lisas, en las dos cajas irían colocados sendos lienzos, en el del cuerpo como es natural uno de Santa Cristina, titular del retablo. El friso se decoraría con modillones intercalados con modillones de talla. El ático llevaba, al parecer, estípites decorados con colgantes de talla según leemos textualmente en el documento citado: «se a de rematar dicho retablo con sus estípites y pulseras, frontes y tarxeta» [128]. El precio convenido por las partes ascendía a 200 ducados, el plazo para su finalización se fijó para el día de la Asunción del mismo año de 1700 y como la pieza se iba a labrar en la Ribera –Tudela o Corella– se estipuló que los gastos de su traslado hasta la seo pamplonesa serían de cuenta del canónigo Echarren, mientras el montaje en su capilla correría por cuenta del artista.

La personalidad artística de José de San Juan (doc. entre 1672 y 1720) nos es conocida a partir de algunas obras señeras dentro de la retablística navarra como los retablos de Azagra o Miranda de Arga [129]. Formado junto a su padre Francisco San Juan con quien colabora en numerosas ocasiones, tuvo la fortuna de vivir unas décadas interesantísimas tanto en su Tudela natal, como en sus relaciones con otros artistas y obras riojanas del momento como el grandioso retablo de Entrena, el de los jesuítas de Logroño o el de los Santos Mártires en la catedral de Calahorra [130]. Para la fecha en que se le encarga el retablo de la seo pamplonesa ya había realizado obras de cierta importancia como el tabernáculo de las benedictinas de Corella [131] o el retablo de Miranda de Arga y estaba inmerso en la obra de Azagra junto a su padre. En fechas posteriores acudió a la subasta del retablo mayor de San Miguel de Corella y finalizó el magnífico pórtico de San Gregorio Ostiense de Sorlada, amén de realizar otros magníficos conjuntos dentro y fuera del reino, especialmente para La Rioja [132].

Este retablo desapareció en 1817, cuando se construyó otro mas acorde con los postulados neoclásicos planteados por Ochandátegui que costó 9.365 reales fuertes [133].

EL PROYECTO DEL TRASCORO

En torno a 1760, cuando habían cristalizado o se iban a levantar los más importantes monumentos de la Pamplona del Barroco, como la nueva Casa Consistorial, la capilla de la Virgen del Camino, el palacio episcopal o algunas dependencias catedralicias como la sacristía de los beneficiados o la nueva biblioteca, se acometió desde el cabildo catedralicio un primer proyecto para el trascoro. Conocemos con todo lujo de detalles el condicionado que presentó el famoso arquitecto vecino de Azpeitia y residente en San Sebastián, Francisco de Ibero, gracias a un estudio de Goñi Gaztambide [134]. El artista envió sendos planos, uno breve y otro extenso, con las opciones de realizarlo en tres o cuatro clases de jaspes o con una misma piedra. Como modelos se citan tanto el retablo del colegio de Loyola como el frontal de la mesa del altar de la basílica de San Ignacio de Pamplona realizado en 1755 en Loyola con embutidos de Génova y Villabona. El diseño constaba de ocho grandes columnas con un nicho de media naranja en el centro y medallones en los intercolumnios y remates. Para las medallas y estatuas se reservaba la piedra blanca y el coste del conjunto ascendía a 63.000 reales si se elegía el proyecto corto y a 70.500 si se optaba por el más extenso, exceptuando siempre las estatuas de los ángeles y Nuestra Señora [135].

La realización de este proyecto quedó archivada pero no olvidada y aunque se tardarían varias décadas para su ejecución en 1830 por Pedro Manuel de Ugartemendía, el cabildo debió de encargar en la misma década de 1760 otro diseño al famoso arquitecto Silvestre Soria, el mejor retablista de la Pamplona de mediados del siglo XVIII. Podemos identificar el diseño para el trascoro en uno de los dibujos que tradicionalmente se tienen como de la fachada catedralicia. El citado proyecto lo firma el propio Soria como obra propia y lo tuvo que hacer con anterioridad a 1766 en que falleció, quizás se pueda datar en el mismo año 1760, a la vez que se solicitaban los servicios del arquitecto guipuzcoano. Sin lugar a dudas este proyecto es del trascoro, así lo indican la proyección horizontal, las secciones de los pilares góticos de la catedral, la presencia del altar, barandillas superiores e incluso la ubicación del Crucificado en lo alto sobre una peana.

Se trata de una arquitectura rococó muy movida en su planta pero con una claridad de líneas que ya nos habla de academicismo. Consta de un alto pedestal, un banco con netos sobre los que apoya un orden de columnas corintias, con alternancia de parejas con sus correspondientes intercolumnios. La parte de la derecha y la de la izquierda difieren para la elección del modelo definitivo, son mínimas diferencias que afectan a diseños de cajas, la sustitución de pilastras por columnas o algunos modelos decorativos o remates de frontones. Cuatro compartimentos laterales para relieves y una hornacina central componen el conjunto que se remata por una elegante balaustrada. La iconografía que se planteaba eran relieves alusivos a la Pasión, profetas y reyes del Antiguo Testamento en los intercolumnios, una dinámica escultura del Salvador en el nicho central y el Calvario en el remate entre San Juan y la Virgen y ángeles con atributos pasionarios sobre los frontones.

La personalidad de Silvestre Soria se muestra especialmente activa en la década de los sesenta. Había nacido en la localidad de Sesma, en donde nacieron

otros artistas importantes como el escultor Roque Solano o el retablista Ramón Villodas. Al igual que Solano, Soria estuvo en la corte y muy posiblemente se formó con Diego Martínez de Arce, quien le llegaría a recomendar para la ejecución del retablo de la Purísima Concepción de Elorrio, denominándole «arquitecto y adornista» [136]. Sin embargo su maestría la debió a sus trabajos en el Palacio Nuevo de Madrid, en donde a las órdenes de Olivieri aparece como «profesor tallista», trabajando en escudos, capiteles y jarrones para la balaustrada entre los numerosos «adornistas» que desarrollaban allí su labor [137]. Estuvo casado con María Nieves Miguel y falleció el 30 de septiembre 1768 en la ciudad de Pamplona, aunque sus restos se llevaron a enterrar a su localidad natal de Sesma [138]. La catedral y la diócesis le proporcionaron numerosos trabajos. Para el primer templo diocesano trabajó en la decoración de la sacristía, mobiliario de la biblioteca y proyecto del trascoro. Entre sus retablos, destacan los de la basílica de San Gregorio Ostiense, en los que se veneran las tallas del escultor académico Roberto Michel y otros para importantes iglesias como la de Santa Catalina en Santa María de Tafalla en 1761 [139], el mayor de Villava [140] y el interesante conjunto de altares de Azpilcueta [141]. También trabajó en cajonería y mobiliario de la sacristía de Viana, en el plan de remodelación de la capilla del Cristo de la parroquia de Sesma [142] y para el santuario de San Miguel de Aralar [143]. Su criterio fue especialmente tenido en cuenta en proyectos encomendados a otros escultores y tallistas, destacando sus informes en relación con el retablo de Santiago de Sangüesa, obra realizada por Nicolás Francisco Pejón entre 1768 y 1773 [144]. Sus dotes para el dibujo hicieron que algún grabador como Manuel Beramendi le solicitase algunos dibujos para sus láminas. Los trabajos que realizó fuera del reino, en Vizcaya –San Antón de Bilbao, Lequeitio, Elorrio y Murélaga –, son una buena muestra de su prestigio profesional [145].

SEPULCRO DEL CONDE DE GAGES

Carácter excepcional dentro del capítulo de la escultura propiamente dicha, tiene el sepulcro del conde de Gages, virrey de Navarra, tanto por el comitente, el rey Carlos III, como por el artista que lo llevó a efecto, el escultor de Cámara Roberto Michel, uno de los mejores de aquel reinado. El sepulcro que se encuentra actualmente en un arcosolio gótico del claustro, fue realizado para la iglesia de los Capuchinos de Pamplona en 1767. Su traslado en 1810 al trascoro de la catedral se hizo ante el temor de que fuese profanado por las tropas extranjeras. Más tarde, en 1831, al construirse el templete neoclásico por Ugartemendía, se instaló definitivamente en su actual emplazamiento [146].

Juan Buenaventura Thierry Dumont (1682-1753), conde de Gages fue un militar belga que acumuló a lo largo de su vida honores y méritos especialmente en el campo de batalla. Llegó a España con veinte años y entró al servicio de Felipe V. Sus grandes dotes militares quedaron probadas en Italia y sus éxitos le valieron el título de conde de Gages en 1746 [147]. Fue nombrado virrey de Navarra en 1749, cargo en el que permaneció hasta su muerte acaecida en la capital navarra el 31 de enero de 1753. Con anterioridad a su llegada a este reino desempeñó altos cometidos para la monarquia absoluta de los Borbones, tomando parte en importantes hazañas militares, una de las cuales se narra en el frente de la urna sepulcral. Entre esos hechos destacan las sonadas historias que ponderó el Padre Burgui en su libro laudatorio sobre el virrey titulado *Retrato vivo del héroe bélgico-hispano*, publicado en Pamplona en 1764. Entre las obras más importantes llevadas a cabo en Navarra durante su gobierno como virrey se encuentran un proyecto de canal en el Ebro y el arreglo y construcción de caminos reales, como correspondía a un hombre del Siglo de las Luces, en perfecta sintonía con los ideales del bien público. Tuvo algunos enfrentamientos con el obispo por la cuestión del dosel y con la Diputación del Reino, institución ésta que pese a todo, al conocer su fallecimiento, mostró su condolencia con expresivas palabras [148]. En su testamento dispuso ser enterrado en los Capuchinos sin ningún tipo de aparato, como a un religioso más, por la predilección que tuvo por esos frailes que le habían asistido continuamente a lo largo de su enfermedad. Sin embargo, el gobernador militar había recibido órdenes de hacer exequias solemnes, por lo que su cuerpo se depositó en un sepulcro decoroso en la capilla de San Francisco hasta que estuvo labrado el definitivo.

El escultor que realizó las piezas del sepulcro no podía ser en aquellos momentos otro que Roberto Michel, artista que llegó a ser escultor de Cámara y director de esa especialidad en la Real Academia de San Fernando y del que se conservan algunas imágenes de santos en Navarra, en la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada, realizadas en 1768 [149]. Michel era de origen francés, había nacido en Puy en Velay (Languedoc) en 1720, se formó en relación con el clasicismo romano. Llegó a Madrid en 1740, acumulando pronto honores, méritos, distinciones y, por supuesto, encargos. Llegó a ser primer escultor de Cámara y director de escultura de la Academia y entre sus obras destacan algunas esculturas de reyes para el palacio nuevo, la decoración de la Puerta de Alcalá, esculturas religiosas y retratos como el de Carlos III que realizó para Vitoria por encargo de la Sociedad Vascongada de Amigos del País [150].

El monumento funerario se inscribe en un arcosolio gótico y en el se suceden un zócalo de marmol negro, un cuerpo con largo epitafio en capitales romanas, a cuyos lados se sitúan dos bellísimas figuras de Hipnos y Thanatos, sobre el que descansa la urna trapezoidal con los restos del finado. Un elegante busto de material a base de jaspe y mármoles de Génova excelentemente trabajados y pulimentados, unido a la calidad del relieve y las esculturas, otorgan al conjunto un notable interés. Particular importancia tienen las esculturas de los dos niños que centran el epitafio y que identificamos con Hipnos y Thanatos [151]. Estos se representan como en la tumba renacentista de Pedro Enríquez de Ribera [152]. Ambos –Somnus y Mors en la milotogía latina– eran hijos de la Noche y el Erebro [153] y de naturaleza similar


JOANNI BONAVENTURÆ DUMONT, COMITI DE AGES,
SABAUDICIS, AUSTRIACISQUE AD VELITRAS, ET TANARUM
COPIIS FUGATIS, REGNI NEAPOLITANI CLARISSIMO ASSERTORI,
REIQUE. MILITARIS PERITIA DUCI SUPRA FAMAM PRÆCLARISSIMO,
TANDEM TANDEM REGNI NAVARRÆ PROREGI SOLERTISSIMO,
ET IN PUBLICIS VIIS STRANDIS INVENTORI MIRIFICO,
DECEDENTI PRID. KAL. FEB. ANNO MDCCLIII, ÆTATIS LXXIII.
CAROLUS III. HISP. REX MONUMENTUM HOC BENEMERENTI DICAT

por lo que se les representa como gemelos. Hipnos a la izquierda duerme apoyando la cabeza sobre su mano en complicado contraposto, mientras Thanatos llora en actitud declamatoria. Ambos sujetan sendas antorchas que aluden al fin de la vida del conde de Gages, siguiendo una costumbre practicada desde la escultura funeraria romana.

Las hazañas guerreras del difunto quedan patentes por los trofeos, armas y pendones que aparecen bajo la urna sepulcral y por el relieve esculpido en la cara frontal de ella. Allí se narra una memorable acción del ejército español bajo las órdenes directas del conde, la vistoria de Basignana contra los piamonteses y austriacos mandados por el rey de Cerdeña, a orillas del río Távaro en Italia. Centra esta composición un jinete en corveta tras el que aparecen los alabarderos con casacas y tricornios típicos de la época borbónica; frente a él se sitúan otros guerreros con cañón y otras armas bélicas. Estilísticamente hay que mencionar las exquisitas calidades en la labra de la pieza de mármol, los diferentes planos perfectamente marcados y el relieve poco profundo. El esquema general del relieve se debe basar en alguna estampa de la citada batalla que se copió en otros grabados del conde, como el que realizó algunos años más tarde para el sobrino del virrey, Manuel Salvador Carmona [154]. Bajo el retrato aparece como todo un símbolo la batalla de Basignana narrada de la misma manera que en el sepulcro. Finalmente el busto de don Buenaventura, al igual que otros de Michel, como el del propio monarca Carlos III, es un excelente ejemplo en su género y estilo, elegante y clásico, en la mejor línea de la Academia, cuya sección de escultura dirigía precisamente Michel.

La lectura de todo ello resulta bastante evidente y se puede sintetizar así, la muerte de don Buenaventura Thierry Dumont, conde de Gages y virrey de Navarra, no acaba con sus obras –en este caso y muy especialmente con sus hazañas guerreras–, que perduran por su grandeza y heroicidad a lo largo de los siglos, tal y como pregona el hermoso relieve de la proeza bélica de Basignana.

OTRAS OBRAS

Un conjunto de obras relacionadas con las artes de la madera, escultura y retablística se conservan aún dentro de la catedral y sus dependencias. Así el mobiliario de la sacristía mayor, las cajoneras, los canceles, la sillería del coro de San Juan, hoy en la Barbazana y el sagrario de la misma parroquia que tuvo secularmente su sede en la catedral. Asimismo en el capítulo de la escultura propiamente dicha hay que destacar algunas piezas que existieron junto a otras que se conservan procedentes de algunos conventos desamortizados y de la propia catedral.

EL SEPULCRO DEL CONDE DE GAGES, REALIZADO POR ROBERTO MICHEL, EN 1767, PARA LA IGLESIA DE LOS CAPUCHINOS, FUE TRASLADADO AL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL EN 1810.



EL SAGRARIO DEL SIGLO XVIII, REPRESENTA UN BUEN EJEMPLO DE MOBILIARIO LITÚRGICO ROCOCÓ.

El *sagrario-tabernáculo* que se encuentra adosado al muro lateral de la capilla de San Juan fue costeado entre 1778 y 1779 por un cabildante de la parroquia. Fue diseñado y tallado por el maestro escultor José Muguiro y dorado y plateado por Fermín Rico. Su coste total ascendió a 2.191 reales [155]. José Muguiro era natural de Tudela y estudió junto a Ventura Rodríguez y José Hermosilla en Madrid en 1752, antes de regresar a Navarra donde realizó algunos retablos [156]. El sagrario es un buen ejemplo de mobiliario litúrgico rococó, muy movido en sus líneas, planta y alzados. Consta de un sotobanco, único cuerpo entre orden de columnas corintias que remata en dinámico frontón y ático en forma de peineta entre aletones. Se observa claramente un contenido de raíz académica en el diseño, pese al movimiento de placas recortadas y rocallas. La decoración se centra en motivos eucarísticos, pelícano en la puerta del sagrario, libro de los siete sellos con el cordero pascual, cáliz, ave fénix entre ráfaga y nubes en el ático.

El *expositor* del retablo mayor fue realizado por iniciativa del obispo Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari en 1769 con la intención de colocar en su interior el famoso sagrario de plata que había regalado a la catedral su predecesor Gaspar de Miranda y Argaiz [157]. El modelo fue una de las dos trazas que había dejado al efecto el maestro escultor Silvestre de Soria, ya difunto para aquellas fechas. La pieza se conserva parcialmente en la parroquia de San Miguel, junto al retablo mayor. Se trata de un expositor de planta



CRUCIFICADO DE MARFIL LEGADO EN 1776 POR EL CANÓNIGO MIGUEL JOSÉ DAOIZ.

centralizada y elegante diseño en sus alzados y cubierta. Destaca el bello orden arquitectónico, así como las tallas decorativas rococós que cubren los cascarones y el cupulín rematado por la figura de la Fe.

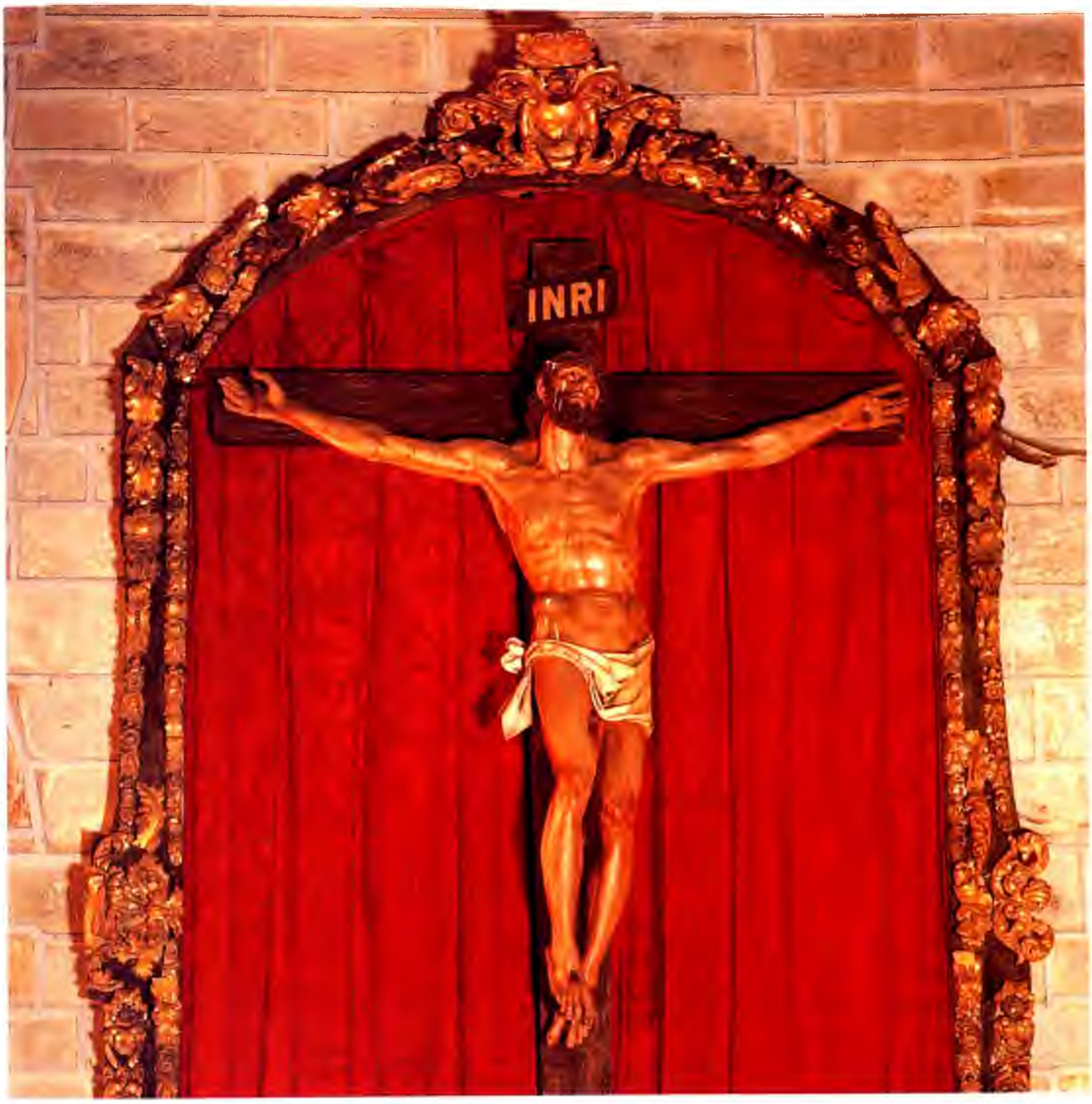
Los *canceles* de la puerta principal y el remate del de la del claustro se hicieron en 1736. Los de las puertas principales fueron realizados por el arquitecto José Ferrer y el ensamblador José Huici y fueron tasados en 225 ducados [158], el del claustro aún se estaba pagando en 1738 a los maestros José Ferrer y Vigeid [159]. Todos ellos son un buen ejemplo en su género, se encuentran en madera en su color, destacando sus coronamientos con frontones partidos y esculturas de obispos y canónigos en sus remates.

La *sillería del coro de la parroquia de San Juan* fue trasladada al muro frontal de la Barbazana en donde se conserva actualmente. Fue realizada por los maestros arquitectos y ensambladores Fermín de Erviti, Francisco Larramendi, ayudados por los carpinteros Miguel de Goicoechea y Domingo Balerdi, bajo el diseño formado por el maestro José Huici. Todos ellos contratron su ejecución el 26 de junio de 1756, imponiéndose como modelo general la sillería del coro de la parroquia de San Lorenzo. La cantidad a percibir por los artistas se fijó en 250 ducados y el plazo de finalización del proyecto sería en Pascua de Resurrección de 1757 [160]. Las sillas son muy sencillas, sin apenas decoración que se reduce a unas placas geométricas recortadas que se incrustan en los tableros. Si la comparamos con los respaldos del escaño corrido de la sala capitular, éste modelo resulta de mayor barroquismo al coronarse por unos tableros realizados en diferentes maderas y contar sus respaldos con elegantes placados recortados con talla vegetal dorada superpuesta.

Peor suerte que las obras anteriores corrió el *órgano* barroco y su rica caja realizada por el arquitecto, escultor y veedor de obras del obispado José Pérez de Eulate en 1741, bajo el mecenazgo del arcediano de la Cámara Pascual Beltrán de Gayarre [161]. El mueble debió de ser fantástico y de gran amplitud ya que contaba con siete castillos para colocar los correspondientes tubos de los registros en semicírculo. Una vez finalizada fue reconocida en un primer examen por José Díaz de Jaúregui el 3 de noviembre de 1741 y en una segunda supervisión el día 7 del mismo mes y año por Pedro Soravilla y Martín de Somacoiz [162]. El dorado de la pieza fue realizado por Juan Francisco de Ariño [163].

En lo referente a la escultura propiamente dicha hemos de destacar algunas imágenes de escultura procesional o de especial significación iconográfica. Entre todas ellas existió una de San Francisco Javier, encargada en 1620, con anterioridad a su canonización. Acababan de celebrarse en la iglesia de la Compañía de Jesús con toda solemnidad las fiestas por la beatificación del jesuíta navarro en 1619 y estaba cerca la fecha de su glorificación definitiva en los altares en enero de 1622. El mecenas fue en este caso el arcediano de la Cámara Juan Cruzat, famoso por sus dádivas y limosnas [164] que ordenó entregar al colegio de la Compañía de Pamplona la respetable cantidad de 500 ducados para hacer una imagen de el entonces beato Francisco Javier [165], siendo rector el padre Pedro Maldonado. No sabemos si la imagen en cuestión iría destinada a la catedral o a la iglesia de los jesuítas, aunque es mas probable que fuese para los religiosos dado que ellos fueron los que pusieron el pleito para cobrar los 500 ducados.

Es muy posible que la imagen en cuestión sea la que se guarda actualmente en la catedral, junto a otra de San Ignacio de Loyola en la Capilla de Sandoval. Se trata de dos espléndidas imágenes inspiradas en otras de la escuela vallisoletana realizadas por aquellos años, en la órbita de Gregorio Fernández. La iconografía de ambos deriva del grabado de 1622 representando la decoración de San Pedro del Vaticano en las fiestas de canonización y las imágenes de los santos, según diseño del arquitecto y pintor Pablo Guidotti. Guarda evidentes semejanzas con otra imagen del santo que se venera en Santa María de Sangüesa, costeada por Juan París, familiar del



ESPLÉNDIDO CRUCIFICADO REALIZADO POR JUAN DE BAZCARDO. ACTUALMENTE SE ENCUENTRA EN EL REFECTORIO. SIGLO XVII.

Santo Oficio en 1645 [166] y con otras esculturas y pinturas de la época [167]. La del fundador de la Compañía de Jesús se puede relacionar con la de la basílica del santo de Pamplona y, en general con el modelo de Gregorio Fernández [168].

Respecto al impresionante Crucificado que hoy cuelga del muro testero del Refectorio, lo hemos de identificar con el que labró Juan de Bazcardo para el trascoro de la catedral y que el propio escultor pone como testimonio en 1616 de su arte y especialidad [169]. La imagen está en sintonía con otra escultura de Cristo Crucificado de la catedral de Calahorra labrada en 1629 [170], aunque en la de Pamplona se haga más patente la influencia romanista con una potente anatomía y en la riojana se evoluciona, dado lo avanzado de su cronología, hacia el naturalismo que se imponía bajo las directrices de la escultura vallisoletana. En ambos casos se representa a Cristo vivo con la cabeza elevada y ligeramente ladeada hacia su izquierda.

Las imágenes titulares de los retablos de San Martín y San Juan Evangelista se conservan en las dependencias del Museo Diocesano, se deben datar en torno a 1699, cuando José de San Juan y Martín labró sus respectivos retablos. Ambas podrían ser obra del escultor Juan de Peralta que colaboró en numerosas ocasiones con los San Juan en otros tantos proyectos.

En las colecciones de la catedral también se guardan algunas piezas importantes de escultura en marfil como el relieve flamenco de Santa Cecilia del siglo XVII [171] y el Crucificado de la sacristía legado en 1776 por el canónigo enfermero Miguel José Daoiz Parcero [172], para el que realizó una hermosa peana de jaspe Santos Ángel de Ochandátegui.





NEOCLASICISMO

NUEVA FACHADA NEOCLÁSICA PARA LA CATEDRAL.

María Larumbe Martín



COLOSALES COLUMNAS REMATADAS POR CAPITELES CORINTIOS EN LA NUEVA FACHADA.

Fué durante el año 1782 cuando el cabildo decidió construir una nueva fachada para la Iglesia Catedral de Pamplona. Esta fue una obra de gran envergadura que marcó el comienzo del cambio de estética en la arquitectura navarra, y el punto de partida para el desarrollo del academicismo en estas tierras.

Gestación de la idea: promotores y primeros proyectos

A finales del siglo XVIII el templo catedralicio era un magnífico edificio gótico que conservaba todavía la fachada de la primitiva fábrica románica. Esta, sin duda alguna, debía de ser muy sencilla y no se correspondía con la riqueza y grandiosidad del interior, lo cual motivó el deseo de sustituir este frontis por una nueva obra, con la intención de realzar exteriormente la catedral mediante una fachada monumental que mirara a la ciudad.

Gaspar de Miranda, obispo de Pamplona de 1742 a 1767, fue la primera persona que expresó su deseo de hacer una nueva fachada con sus torres, cuando a su muerte dejó la mayor parte de sus bienes a la Iglesia Catedral [1]. Su voluntad no se cumplió inmediatamente porque había otras obras más urgentes como el pavimento de la iglesia, el trascoro o la capilla de Caparroso, pero el proyecto ya estaba en marcha.

En 1782, fue el arcediano de la Tabla, Juan Miguel de Echenique, quien retomó la idea, y convencido de la necesidad de esta obra «por el maior ornato, lucimiento y magestad de la iglesia y considerando la necesidad que tiene de un frontispicio y torres correspondientes a la hermosura y magnificencia del resto de su fabrica...», hizo entrega de 18.000 reales de plata y 1.000 doblones para la financiación de las obras, que fueron aprobadas por el cabildo [2].

Se hicieron una serie de diseños, uno de ellos de Santos Angel de Ochandátegui, maestro que trabaja-

ba en Navarra desde 1776 y que en este momento se ocupaba en la dirección de las obras de traída de aguas a Pamplona; poco tiempo antes había sido nombrado Director de Caminos del Reino, el cargo público de mayor responsabilidad y prestigio que existía en el campo de la construcción [3].

El cabildo, incapaz de juzgar y decidir sobre una obra de tal importancia, se puso en contacto con Felipe García de Samaniego, arcediano de la Valdonsella, que residía en Madrid y estaba en contacto con el mundo de la Academia de San Fernando y de la Corte, para que reconociese los diseños.

Samaniego, con muy buen criterio, consultó en la mencionada Academia, la cual rechazó todos los diseños y le sugirió que se encargasen las trazas a Ventura Rodríguez, arquitecto de gran prestigio que por entonces era Director de esta Institución Real [4].

Los proyectos presentados estaban firmados por maestros locales que, salvo Ochandátegui, cuyo proyecto se calificó como «el más regular», seguían un estilo tardobarroco de gran aceptación popular. Cabría destacar el de Juan Lorenzo Catalán por su composición, ritmo ascendente, complicadas embocaduras, cartelas y remate, que recuerda al que trazó poco tiempo antes para la fachada de la Casa Consistorial de Pamplona. En suma, un buen exponente de la arquitectura de tradición barroca que se desarrollaba por estas fechas en Navarra con una desconexión casi total de la Academia.

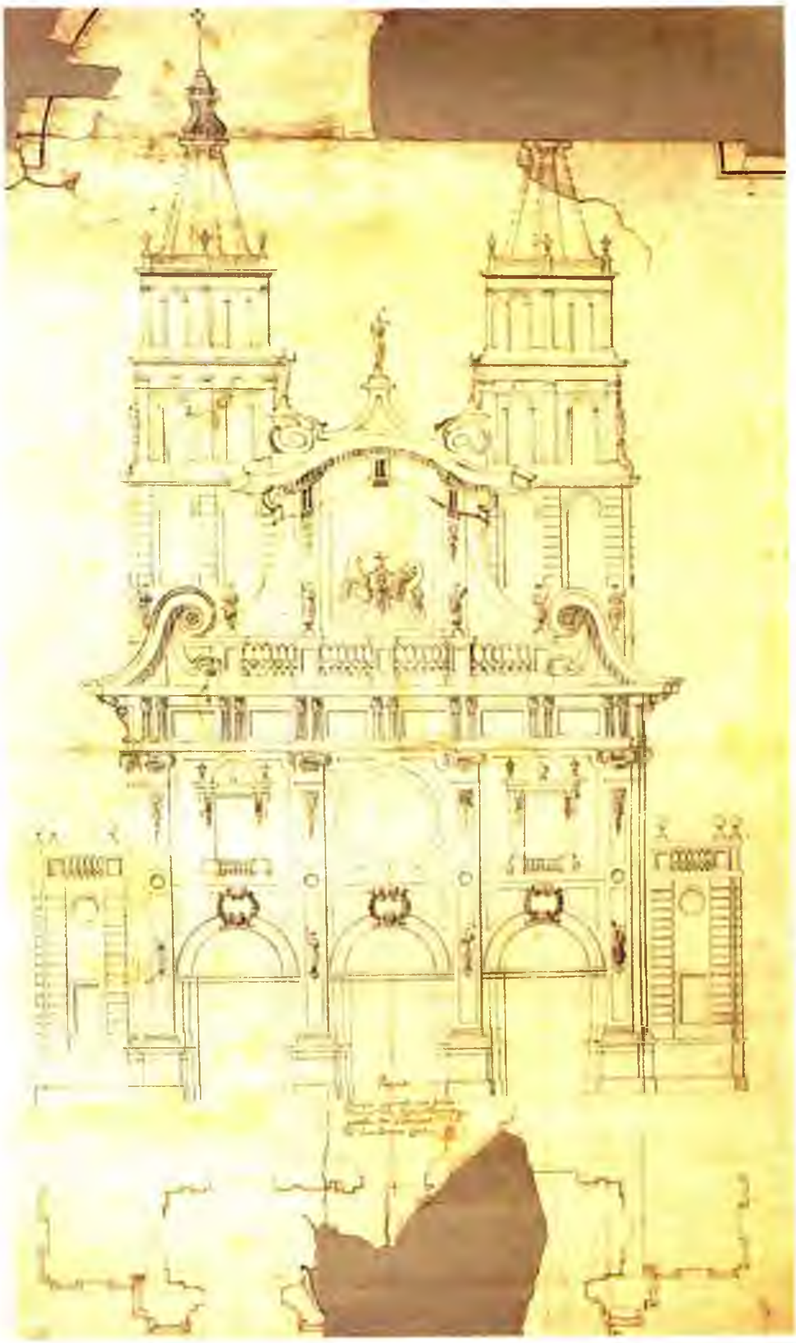
Como el Cabildo deseaba dotar a su iglesia catedral una nueva imagen acorde con la importancia de sus naves góticas, decidió encomendar el diseño a Ventura Rodríguez [5]. Es decir, se inclinó por el nuevo estilo academicista, sobrio y grandioso que defendían las minorías ilustradas del País [6].

La obra resultaba complicada por tener que encajar la construcción gótica con la nueva fachada, pero dada la enorme experiencia de Rodríguez y la cantidad de trabajo que tenía, no llegó a trasladarse a Pamplona. Solventó este desconocimiento de las circunstancias concretas de la obra pidiendo «un perfil de las tres naves y partes accesorias de los lados de la fabrica vieja en la forma que esta hoi, y ha de unir entestando con la obra nueva para dejar las puertas y ventanas de luces donde mas convenga al interior y exterior de dicha fachada» [7]. Asimismo solicitó una planta de los pies de la iglesia, indicando que estos dibujos podría realizarlos bien y con exactitud el ya citado Ochandátegui, hombre de toda su confianza con quien había trabajado en la obra de canalización de aguas.

Samaniego le entregó también el proyecto de Ochandátegui, tal y como había pedido Ventura Rodríguez [8].

El proyecto definitivo

El 5 de febrero de 1783 firmó Ventura Rodríguez su espléndido diseño para la nueva fachada. Se trata de una composición tripartita, frontis clásico entre dos torres laterales, que ya había desarrollado en ocasiones anteriores, pero en este proyecto consigue definir con mayor claridad cada uno de sus elementos.

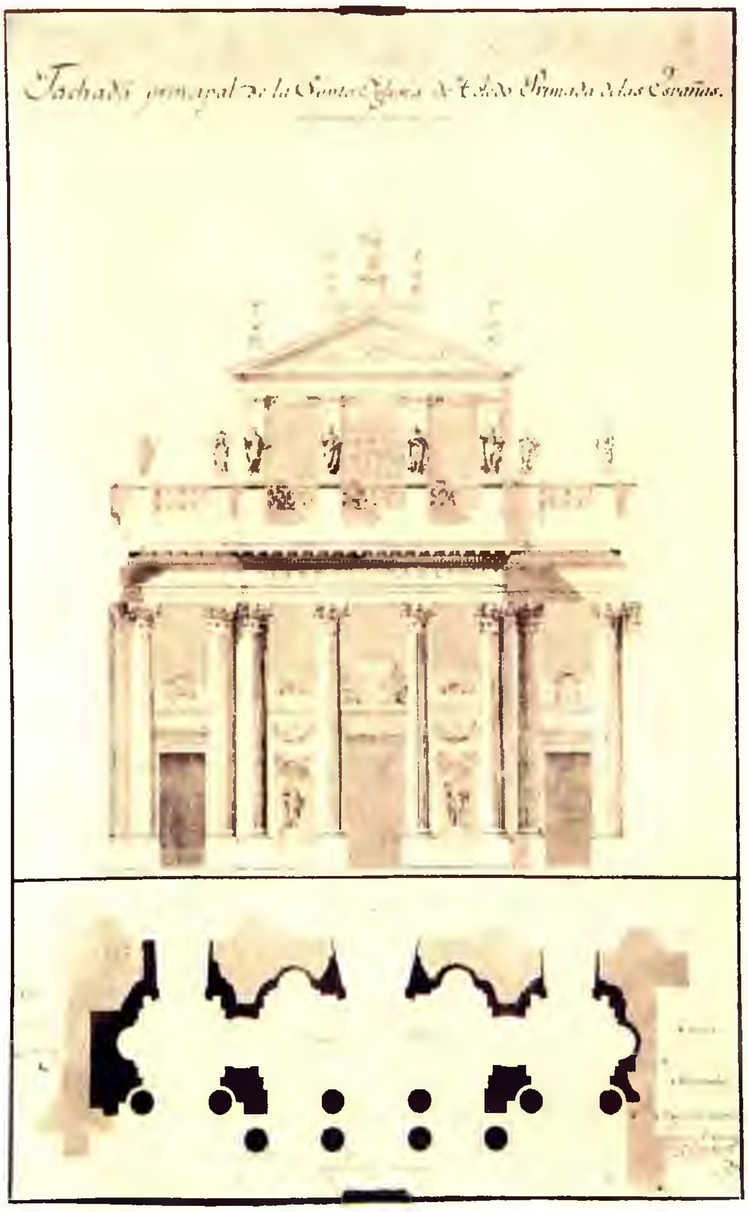


PROYECTO DE ESTILO TARDOBARROCO REALIZADO POR JUAN LORENZO CATALÁN.

El antecedente más inmediato es el diseño para la fachada principal de la catedral de Toledo que se le había encargado en 1772 [9], y que resuelve con total independencia del interior gótico a base de un pórtico tetrástilo de orden corintio con columnas de fuste acanalado, que mantienen un correcto entablamento. Para enlazar con las torres medievales, que pensaban conservarse, se disponen dos cuerpos de unión algo retranqueados, que desarrollan el mismo tema de columnas corintias, solución que sin duda alguna resta empaque al pórtico central.

Esta fachada clásica se concibe como telón que ocultaría las altas naves levantadas en los siglos XIV y XV, es decir, con total independencia del interior, pero sin embargo respeta los huecos góticos como el gran rosetón central, e incluso modifica sus proporciones para adaptarse a la fábrica gótica, estilizando las columnas que se levantan sobre altos plintos.

En Pamplona este modelo se depura hacia formas más sobrias. El encargo era muy similar, al tratarse de una nueva fachada para un templo gótico, pero en este caso el proyecto era todavía más ambi-



UN ANTECEDENTE INMEDIATO EN EL DISEÑO DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA LA CATEDRAL DE TOLEDO.

cioso, pues el cabildo había decidido derribar totalmente el frontis románico, de manera que el proyecto debía incluir también las dos torres laterales.

A pesar de que Ventura Rodríguez concibe la nueva fachada como una radical ruptura con el interior, no por ello descuida aspectos tan fundamentales como el encajar perfectamente la organización interna, tres naves y capillas laterales, con las diferentes partes del frontis, así como el conservar los rosetones para la correcta iluminación de las naves.

La composición de la fachada es totalmente académica. El tema principal es el solemne pórtico tetrástilo pareado en profundidad, que queda sensiblemente adelantado respecto a la línea de fachada y realzado sobre unos peldaños que lo aíslan del entorno. Las columnas de orden corintio se levantan sobre plinto y basa ática, fuste liso y capiteles de acantos sobre los que descansa un correcto entablamento con su arquitrabe, friso y cornisa perfectamente proporcionados. Un potente y desornamentado frontón triangular remata y da monumentalidad al pórtico clásico.

Sobre esta estructura del templo se levanta un segundo cuerpo, para cerrar la parte alta de la nave central gótica. Su correspondencia con el cuerpo bajo es total, pero también es patente su carácter secundario al retranquearse y sustituir las columnas por bandas verticales. En el recuadro central se enmarca el rosetón gótico.

Dos cuerpos laterales enlazan el pórtico con las torres. Como elementos de unión su tratamiento es sencillo y se organizan en dos alturas, una puerta rectangular y sobre ella un vano también rectangular con su balaustrada, que enmarca el rosetón de la nave lateral abierto en el muro del fondo.

Las torres siguen una solución típicamente neoclásica, dividiéndose en zonas horizontales muy bien definidas: un cuerpo bajo, un cuerpo intermedio ciego que se corresponde con el superpuesto al pórtico y un cuerpo de campanas. El modelo proviene de las torres barrocas, pero en este caso se utiliza un estilo mucho más austero.

El primer cuerpo se resuelve a base de paramentos desnudos de sillería, en los que se abren sencillos huecos rectangulares, con frontón triangular o guardapolvo recto que iluminan la escalera interna. Se remata con un entablamento de volada cornisa que enlaza con la del pórtico. Encima, sobre un basamento en el que se dispone un hueco apaisado, se eleva un segundo cuerpo de proporción casi cuadrada con motivos circulares que encajan sendos relojes y vienen motivados por el rosetón central. Concluye también este cuerpo con un entablamento de menor desarrollo, que como el anterior enlaza con el resto de la fachada.

El cuerpo de campanas pasa de la planta cuadrada a la ochavada con flameros en los cuatro ángulos y columnas compuestas enmarcando los huecos. En el remate se pasa al volumen cilíndrico con vanos ovalados y cupulino bulboso en forma de campana. Curiosamente el remate de esta coronación parece entroncar con la primera etapa de Ventura Rodríguez muy vinculada al barroco italiano. Estas torres influirían en las de la catedral de La Laguna, que proyectó años más tarde.

En conjunto, esta fachada se muestra como un ejemplo perfectamente representativo de la última etapa de Rodríguez, en la que domina la sobriedad formal, en la que se sustituye la exhaustiva decoración inicial, por la sencillez de huecos rectangulares, paramentos lisos, fajados verticales, motivos circulares... Pero muy especialmente cabría destacar el énfasis dado al potente pórtico tetrástilo como tema dominante, y a la columna exenta como único soporte.

Asimismo resulta de gran interés la pureza volumétrica de los elementos que integran esta composición, junto con el cuidadoso estudio de las proporciones. El magnífico tratamiento de las sombras en huecos y voladas cornisas, permite valorar la desnudez de los paramentos dentro de una estética claramente academicista.

Como su propio autor señaló «la obra va ceñida a lo preciso, sin más adorno que el que no se puede excusar para el decoro, siguiendo las buenas reglas del Arte y del buen gusto... pues sus proporciones, de las partes con el todo harán siempre el buen efecto que muestra el Dibujo y mejor en Obra». Realmente es una buena descripción de la esencia de esta fachada [10].

Las referencias al mundo herreriano son nume-



rosas, fundamentalmente en el deseo de sencillez, y estas vinculaciones son muy evidentes si comparamos esta obra con la fachada de la iglesia del Escorial en el patio de los Reyes, incluso en la disposición de las esculturas al colocarlas sobre un alto basamento en eje con las columnas del pórtico.

La escultura es uno de los temas decorativos fundamentales, representando a San Pedro y San Pablo en los nichos del vestíbulo y a cuatro santos navarros sobre el pórtico, pero siempre está claramente subordinada a la arquitectura, abandonando la riqueza ornamental de sus primeras composiciones barrocas.

No obstante, a pesar de este deseo de sobriedad y desnudez cabría señalar como en él subsiste todavía un sistema compositivo barroco por su unidad y enlace de todas las partes, estableciendo una clara gradación a partir de un eje de simetría indicado por el intercolumnio central del pórtico, los dos frontones y la cruz de remate.

Es preciso resaltar la magnífica calidad del dibujo presentado por Ventura Rodríguez. En un único diseño se representan la planta de la nueva obra y encima la fachada, siguiendo el sistema de proyección ortogonal que se codificó a finales del siglo XVIII, como el más adecuado para definir todos los aspectos de una obra.

Está hecho sobre papel mate y utiliza la técnica del lavado, que era la que se enseñaba en la Academia. Los volúmenes se van construyendo mediante capas de tinta aguada y logra reflejar con gran maestría la relación de los diferentes elementos de esta composición, mediante la intensidad de color y las sombras que unos cuerpos proyectan sobre otros.

Naturalmente sigue las normas que se enseñaban a los alumnos en la Academia, como aplicar en primer lugar una ligerísima tinta plana de color piedra, después de esta preparación se daban tintas planas muy claras en los volúmenes más adelantados y gradualmente se iban oscureciendo hasta los más lejanos.

Las sombras están magníficamente resueltas, y ello permite conocer la relación geométrica que se establece entre los diferentes cuerpos, así como resaltar la desnudez de esta arquitectura. Mediante ciertas licencias realza algunos aspectos de la obra. Los vanos de las torres se representan en una tinta muy oscura que hace resaltar, por contraste, de forma muy evidente la sencillez del paramento de este cuerpo bajo. Mientras que los huecos de las tres puertas de la iglesia se representan en un tono mucho más claro al quedar en una zona de penumbra al fondo del vestíbulo.

Resulta excelente la representación de las columnas, con sus basas áticas, sus fustes y capiteles de acanto, las esculturas, balaustradas, jarrones...

En resumen, es un dibujo muy rico por la gran variedad de matices, que nos confirma una vez más la gran capacidad de Ventura Rodríguez como dibujante.

LA TORRE, AUNQUE CON SOLUCIÓN NEOCLÁSICA, PROVIENE DE ESQUEMAS BARROCOS.



VENTURA RODRÍGUEZ FIRMÓ, EN 1783, SU DISEÑO PARA LA NUEVA FACHADA CATEDRALICIA.

En la planta utiliza el color para diferenciar lo que era antiguo, en tinta verdosa, de lo que se iba a construir de nueva planta, en rojo. Dejando sencillamente delineado lo que debía demolerse, es decir la fachada románica [11].

Así pues, esta planta resulta de un extraordinario interés para conocer la antigua disposición de los pies del templo, cuyo último tramo de la nave central se estrechaba, formando una especie de vestíbulo cubierto entre la nave gótica y la fachada primitiva, concebido como espacio auxiliar de unión entre las dos fábricas medievales. La fachada tenía en el centro una portada de doble hueco, ambas puertas estaban flanqueadas por tres columnas cada lado.

En la nueva obra propuesta por Ventura Rodríguez, el solemne pórtico clásico daba paso a un atrio, cuyos muros estarían bellamente articulados con nichos y pilastras, y se comunicaba lateralmente con otros dos espacios más reducidos y de planta cuadrada. Desde este vestíbulo, de organización tripartita, se accedía a la nave central y laterales del templo gótico. Las potentes torres se correspondían con las capillas.

El enlace entre la fábrica antigua y la nueva se resuelve mediante un tramo que seguía la organización de la nave central gótica y cuatro pequeños espacios en relación con las laterales y capillas, en un estilo más acorde con la fachada.

Este diseño debió de resultar muy del agrado del Cabildo, porque realmente respondía a sus deseos de cambiar la imagen de su iglesia catedral con una gran fachada, y además, sin duda alguna, la extraordinaria presentación de este proyecto debió impresionarles, cuando estaban acostumbrados a una calidad de dibujo muy inferior, como los que anteriormente habían entregado los ya mencionados maestros locales.

Esta era la segunda vez que Ventura Rodríguez intervenía en Pamplona, y su obra ejercería una influencia decisiva en el medio arquitectónico navarro.

Por este diseño se le pagaron 60 doblones, cantidad que él mismo había pedido al señor Samaniego como representante del Cabildo [12].

Naturalmente, Rodríguez no se hizo cargo de la dirección de la obra, para la que recomendó al «constructor Dn. Santos Angel de Ochandátegui por ser de la inteligencia e idoneidad que se requiere para un asunto delicado como este» [13]. Realmente este maestro se había convertido en su hombre de confianza en Navarra.

La construcción de la fachada bajo la dirección de Ochandátegui

El proyecto aprobado no venía acompañado de una memoria que explicase y detallase cada una de las partes del mismo, tan solo su autor envió una carta a Felipe de Samaniego, en la que brevemente se hacían ciertas recomendaciones, referentes al material, a la labra de los fustes y capiteles de las columnas y pilastras, así como de las esculturas de santos y apóstoles, que de no ser ejecutadas por un escultor hábil, aconseja no hacerlas.

Lo escueto de estas anotaciones y la sugerencia de que se encargase a Ochandátegui la obra, llevó al Cabildo, ignorante en estos temas, a ponerse en contacto con dicho maestro para que les explicase por escrito, en qué consistía esta dirección y cuáles serían sus obligaciones.

En pocos días tenían su contestación [14], que exponía detalladamente las competencias del arquitecto director. En primer lugar tenía que hacerse cargo del acopio de materiales y herramientas, y de que estuviesen a pie de obra cuando fuese preciso utilizarlos; debía también establecer el método más adecuado para desmontar la antigua fachada y cierre provisional del templo, sin que las naves góticas sufriesen ningún daño; hacer la tira de cuerdas para abrir los cimientos; elegir las canteras de donde debía extraerse la piedra de la calidad y color deseados; estudiar la estereotomía, tamaño y forma en que debían cortarse los sillares; especificar el orden y método de la construcción; elegir canteros y nombrar un aparejador con experiencia que estuviese constantemente a pie de obra y controlase la ejecución, y a todos los trabajadores que en ella interviniesen.

El director tendría que ceñirse exactamente al proyecto de Rodríguez, e interesa destacar que el diseño, por su pequeño tamaño, presentaba una idea general de la fachada, pero habría que arreglar las medidas particulares, realizar plantillas, interpretar ciertos detalles..., es decir, completar el anteproyecto enviado por Rodríguez.

Sería, además, el responsable de que la obra se hiciese con la solidez y delicadeza debidas, así como de la economía.

Ochandátegui, tras exponer todas las obligaciones que tendría el director, lo cual exigía contratar a un profesor con experiencia, valora su salario en unos 1.500 pesos anuales, aunque él mismo se comprometía a ocuparse de esta labor por 800 pesos, pues al mismo tiempo podría dirigir la obra de las fuentes. El trabajo le interesaba especialmente «por la satisfacción de emplearme en un asunto tan delicado».

Reunido el Cabildo, consideró que la recomendación de Rodríguez podría ser la más adecuada, pues este maestro tenía «acreditada su inteligencia en el arte» y estaba domiciliado en Pamplona, lo cual suponía una ventaja indudable. Además, a través de su escrito se veía que tenía una idea muy clara de cómo debía desarrollarse la obra y de cuáles serían sus competencias.

El 6 de junio de 1783 se le encomendó la dirección de la obra según el salario que él mismo había fijado. A su vez, su hermano Juan Ramón fue nombrado aparejador de la misma [15].

Transcurridos unos días, se inició el acopio de materiales como piedra, cal, arena y madera, así como de máquinas de tornos, poleas, maromas y demás herramientas [16].

Parecía que la obra iba a empezar, cuando surgió un contratiempo en el desmonte de la fachada románica, pues ésta albergaba el archivo y las habitaciones de invierno de la casa prioral.

El prior, naturalmente, era el que se oponía con más fuerza, y se decidió trasladar el citado archivo a la librería vieja y que se habilitasen nuevas habita-

ciones para la casa prioral, cuyo diseño se encargó a Ochandátegui [17].

Por diversas circunstancias no llegó a desalojarse la antigua fachada en el verano de 1783, y en este tiempo el director se ocupó de reconocer las canteras próximas a Pamplona para localizar la piedra más adecuada. Entre otras, visitó las del lugar de Guenduláin, donde encontró piedra de muy buena calidad, pidiendo los permisos necesarios para su extracción. Después también se sacó de las canteras de Olcoz y Unzué que daban una piedra más dura [18].

Hasta mayo de 1784 no se iniciaron los trabajos de desmonte de la fachada románica, comenzando por derruir la parte de la fábrica en ladrillo para continuar luego con la sillería [19], para lo que empleó canteros con experiencia que Ochandátegui conocía de obras anteriores, prescindiendo de los albañiles.

La torre campanario donde habitaba el campanero, también comenzó a desmontarse, dejando uno de los muros de la misma para cerrar y estribar las naves.

Las obras siguieron su ritmo y a finales de 1786 el director planteó al Cabildo que dado el estado de la fachada, había que pensar en una de las partes más delicadas, como era la labra de los capiteles, para ello empezaron a seleccionar piedras del tamaño y calidad deseadas en las canteras y el maestro director fue pensando a qué escultores se podría encomendar el trabajo [20].

Finalmente propuso a Francisco Sabando, residente en Logroño, y Francisco Albella de Zaragoza, que podrían realizarlo bien y sin exigir un salario excesivo. Sin embargo, para tener la certeza de que seguirían la idea de Rodríguez, se pediría a Madrid un modelo «executado por quien tenga la más acreditada pericia en el asunto», lo cual quería decir que se iba a pedir a la Academia de San Fernando.

En enero de 1790 ya casi se había concluido el pórtico, faltando tan solo labrar ciertos detalles del frontón, las torres se iban levantando a buen ritmo y se estaban trabajando los capiteles del cuerpo de campanas. Realmente sólo faltaba construir el remate de las torres y el segundo cuerpo de la fachada que carga sobre las puertas del pórtico. La extracción de piedra de las canteras de Olcoz y Unzué ya prácticamente había concluido, porque las partes que quedaban se harían con piedra de Guenduláin, cuyo costo era mucho menor [21].

La construcción de la nueva fachada estaba bastante avanzada y convendría destacar la gran labor desarrollada por Ochandátegui como director de la obra, pues la interpretación del diseño de Rodríguez había sido espléndida, como claramente expuso su sobrino Manuel Martín Rodríguez, años más tarde.

Como se ha comentado, uno de los primeros temas que abordó fue la elección del material, seleccionando entre diferentes canteras cercanas a Pamplona, que proporcionaban piedra de distinta calidad y precio, para las diferentes partes de la fachada. Seguidamente, ordenó su traslado casi sin devastar, para que los bloques fueran labrados a pie de obra, evitando así su deterioro en el transporte.

El orden elegido por Rodríguez era el corintio, y como en el diseño no podían precisarse sus detalles, indicó por escrito «es necesario tener presente el antiguo, haciendo a este fin un modelo estudiado de aquel excelente gusto» [22]. Ochandátegui tomó como modelo el de Vignola, arquitecto de la segunda mitad del siglo XVI que sintetizó de manera admirable las medidas de los cinco órdenes de arquitectura y convirtió en código fijo lo que hasta ese momento era motivo de opinión y de gusto. Su tratado era una simple regla para proporcionar y diseñar los elementos básicos de la gramática arquitectónica y la Academia constantemente proponía para los ejercicios prácticos o exámenes de sus alumnos los órdenes según Vignola [23].

Se labraron las colosales columnas con sus basas formadas por dos toros separados por una escocia, sus impresionantes fustes lisos y los capiteles trabajados por los mencionados Sabando y Albella. Se desconoce si finalmente se pidió un modelo a la Academia, pero consta que el director continuamente les proporcionaba dibujos y medidas de todos los detalles y el resultado fue perfecto en su forma y proporciones.

Las ocho columnas, pareadas en profundidad, forman un pórtico tetrástilo, cuyo intercolumnio central, equivalente a cuatro diámetros, es algo más amplio que los extremos, resultando una entrada equilibrada en la que se define claramente el eje principal, que constituye la entrada al templo, a la par que se cuida la estabilidad al reforzar los extremos.

Este último aspecto fue objeto de máximo cuidado por Ochandátegui a la hora de montar el arquitrabe sobre los capiteles, introduciendo tres barras de hierro unidas por clavijas del mismo material, de una pulgada y media de grueso a través de las dovelas previamente barrenadas, con el fin de unir mejor las diferentes piezas del mismo, así como también se empleó para enlazarlo con los arcos adintelados de los pórticos laterales.

El interior del pórtico se cubriría con una bóveda de cañón animada por recuadros con ovas, y en lo relativo a la ornamentación mural, es decir, molduras, cornisas, ménsulas, balaustradas, así como las pilastras en eje con las columnas, se siguió con exactitud el diseño.

Quizá la modificación más importante que introdujo Ochandátegui fue la de variar la distancia que tenían en el proyecto original las columnas pareadas entre sí, juntándolas un poco para conseguir una mayor solidez, pues de haberse mantenido «alejados» los ejes de las colosales columnas, el cerramiento de los intercolumnios en arco adintelado hubiera sido prácticamente imposible. Este cambio que no distorsionaba en absoluto la simetría y proporciones de la fachada y le daba una gran firmeza, una de las condiciones esenciales de todo edificio, fue sin embargo motivo de duras críticas por las consecuencias que se siguieron de ello.

En enero de 1790 Ochandátegui pidió permiso para ausentarse con motivo del encargo que se le había hecho por orden de S. M. para reconocer el camino de Ágreda a Madrid, lo cual le mantuvo alejado de la obra hasta el mes de marzo. En este período de tiempo aparecieron varios escritos, que atacaban personalmente la labor del director. Estaban firmados por Joseph Pablo de Olóriz, un maestro de



UN POTENTE Y DESORNAMENTADO FRONTÓN TRIANGULAR, DA MONUMENTALIDAD AL CLÁSICO PÓRTICO.

obras de Pamplona [24], que sentía un gran recelo hacia Ochandátegui, porque éste había acaparado los trabajos más importantes de la provincia, como las obras del Reino, encargos municipales, arquitectura religiosa y también particular. El otro firmante era Francisco Albella, uno de los escultores que estaban trabajando en la fachada, que se sentía dolido porque el director, en vista de sus trabajos, dispuso que fuese Sabando quien labrase todo lo que exigía «mayor inteligencia y exactitud», habiéndole propuesto también a la Ciudad y Junta de Policía para trabajar en los adornos de sus fuentes.

Ambos intentaron echar por tierra el trabajo y la reputación del arquitecto, apoyándose en los más importantes teóricos de la arquitectura.

Ochandátegui en vez de mezclarse en riñas y contestaciones a ambos sujetos, escribe una carta al Cabildo en la que responde de una forma clara y concisa a todas las críticas, demostrando un profundo conocimiento de teóricos como Vituvio, Vignola, Palladio, Serlio, Fray Lorenzo de San Nicolás, José Ortiz, Bails... [25].

El primer defecto que denunciaban estos maestros era la imperfección de los capiteles, pues al unir los ejes de las columnas pareadas, se hizo necesario recortar una hoja de cada capitel en el punto en que éstos se tocan, pero esto resultaba imperceptible y no restaba nada a la gran fachada. Olóriz intentaba demostrar que si el capitel se hubiese ceñido a las medidas de Bails, Vignola, Palladio y Vituvio hubieran llegado bien dispuestas las curvas de las grandes hojas, tesis que fue fácilmente rebatida por Ochandátegui al demostrar que al citar tantos autores se observaba un perfecto desconocimiento del tema, ya que no pueden seguirse diferentes modelos para un mismo capitel, y, además, Bails y Palladio no son

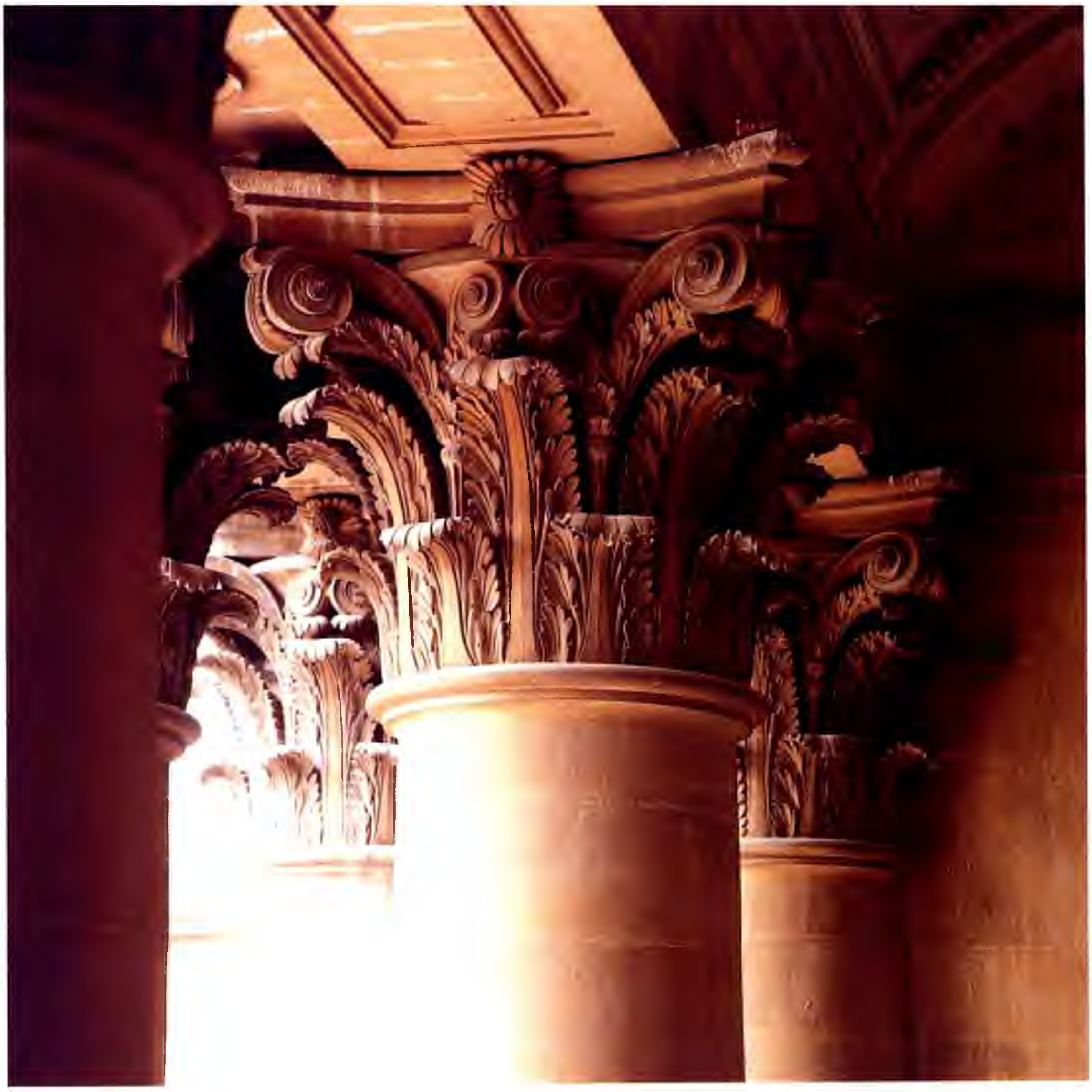


ORNAMENTACIÓN Y CLASICISMO EN LOS CAPITELES DEL PÓRTICO.

más que una sola teoría en este tema, porque el primero es traductor del segundo en los órdenes de arquitectura [26].

Albella también criticó la ornamentación del pórtico interior, pero todos estos «reparos» se habían tomado del diseño de Rodríguez, que nuestro crítico reconoció no había visto nunca. Pero fundamentalmente centró su ataque en el arquitrabe y la utilización de barrones de hierro, argumentando que este material además de ser perecedero, era funesto para la arquitectura porque sufría dilataciones y contracciones con el frío y el calor. Ochandátegui comenzó citando escritores clásicos, antiguos y modernos, que autorizaron y aún recomendaron la utilización de los tirantes de hierro. Así Vitruvio en el Libro II, Cap. 8 tratando de las diversas maneras de edificar, después de manifestar algunos vicios que se cometían en la construcción dice: Los que quieran evitar estos inconvenientes, podrán dejar vacío el espacio del medio en la pared entre las piedras de las caras, que se llenara de piedra rosa esquadrada de ladrillo cocido o de piedra dura ordinaria, formando en dho medio una pared de dos pies de ancho atando las dos puntas con grapas de yerro emplomadas». Cita también a Sebastiano Serlio quien en su Libro cuarto, folio 47, impresión en Toledo año 1583, propone la utilización de tirantes de hierro en varios pórticos con arcos sobre columnas aisladas. Asimismo, Andrea Palladio en su Libro I, Cap. 6 presenta «el yerro para varios usos de las fábricas, y entre ellos para unir y ligar las piedras que vengan a su cono con pedazo sólido quando por necesidad se hacen de muchas piezas», y en el Cap. 9 añade «se deben hacer algunos encadenados que sirvan como nervios para que tengan juntas las otras partes».

También hace referencia a teóricos españoles co-



POTENTES COLUMNAS REMATAN EN BELLOS CAPITELES CON HOJAS DE ACANTO.

mo Fray Lorenzo de San Nicolás, quien alaba la utilización del hierro en la arquitectura romana, y Don José Ortiz que, habiendo estado en Roma en 1779 por orden de su S.M. para observar y estudiar las ruinas antiguas, comprobó que este método era muy común en tiempos de Augusto.

Además fue citando edificios anteriores y contemporáneos en los que se utilizó el hierro como, por ejemplo, en la cúpula de San Pedro de Roma, en los arquitrabes del Palacio Real de Madrid, en la portada de los Mostenses, también en Madrid, en la capilla del Pilar de Zaragoza, en la Puerta de Alcalá, en el Museo de Ciencias, en la nueva Plaza de Vitoria...

Ochandátegui avalaba esta tesis con las opiniones de dos arquitectos académicos, uno de ellos era Bails, a quien tanto Olóriz como Albella habían citado de forma errónea, que en su libro de ARQUITECTURA CIVIL, previene repetidas veces que «los arcos adintelados deben asegurarse con dinteles de yerro embebidos enla mocheta, o atravesándolos, por encima con gatillos que agarren las dovelas». El otro Don Bartolomé Ribelles, académico de San Fernando y de San Carlos, que, preguntado sobre el asunto contestó que no teniendo las columnas bastante estribación era indispensable auxiliarse de los telares de hierro para contrarrestar el empuje de los arcos.

Esta erudita exposición en la que se dan citas textuales, empleándose a veces el latín, e indicando los libros y páginas de donde se habían tomado, e incluso las fechas y lugar de publicación de los mismos, sirvió sobradamente para acallar estas infundadas críticas y dejar en verdadero ridículo a sus autores, pero además demuestran la talla de nuestro arquitecto y su relación con las más altas esferas intelectuales, como la Academia de San Fernando, al es-



EL RELIEVE DE MARÍA PRESIDE LA CATEDRAL DE SU ADVOCACIÓN.

tar en todo momento en contacto con personas tan vinculadas a ella com Don Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez, a quien llegó a visitar personalmente en Madrid para hablarle del asunto [27].

Realmente desde el principio de la obra habían surgido críticas de todo tipo, por emplear canteros en vez de albañiles para desmontar la antigua fachada, por no realizar una maqueta antes de iniciarse las obras, por no devastar las piedras en la cantera, por no haber presentado una valoración general de las obras...

Curiosamente este proyecto se puso en marcha sin que se hubiera calculado el coste real de la fachada, pues el Cabildo no pidió presupuesto ni a Ventura Rodríguez ni al director. Ochandátegui había regulado en unos 55.000 pesos fuertes el proyecto por él presentado en 1782, pero era un diseño mucho más sencillo, sin pórtico, que además no exigía derribar la antigua fachada, y se pensaba utilizar exclusivamente piedra de Guendulain [28].

A pesar de que Ochandátegui fue justificando muy rigurosamente su trabajo como director, estas continuas censuras fueron creando un clima de desconfianza y finalmente fue Martín Rodríguez, en ese momento Director de la Real Academia de San Fer-



EN LA UNION DE LA OBRA GÓTICA CON LA NEOCLÁSICA SE REALIZÓ UNA EXACTA RÉPLICA DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XIV.

nando, quien reconoció las obras a instancias del Prior y el Cabildo de la Catedral, declarando que estaba ejecutada con arreglo al diseño original no sólo en su forma, sino que incluso había sabido el director imprimir la belleza de su inventor, Ventura Rodríguez, a lo que siguieron grandes alabanzas por la elección de la piedra, el cuidado en la labra y sentado de sus juntas, por el hecho de asegurar el arquitrabe mediante barras de hierro, etc.

En 1791 todavía quedaba una buena parte de la obra por hacer, como era el último cuerpo de las torres y remate, así como el subir e instalar las campanas, completar el arquitrabe y frontón sobre las columnas corintias del pórtico, los pedestales y balaustrada, y el frontón superior, así como ejecutar las bóvedas de los pórticos interiores. Todas estas obras fueron valuadas por Ochandátegui en 15.555 pesos. Es decir, todavía quedaba mucho trabajo para concluir la fachada.

Pero aún quedaba otra labor verdaderamente importante y que exigía un extraordinario cuidado en su ejecución, era enlazar el nuevo frontis con las naves y las capillas góticas. El director propuso construir de nuevo los pilares del primer tramo, de los que arrancaban los arcos que debían unir con la fachada recién construida, en vez de los medios pila-

res góticos que se apoyaban en la antigua fábrica románica, creando un extraño soporte tal y como se reflejaba en el diseño.

Con ello Ochandátegui modificaba el proyecto de Ventura Rodríguez con el objeto de apear con más seguridad las naves góticas, mostrándose además muy respetuoso con el estilo del interior de la Catedral, pues continuaba las tres naves con una arquitectura «gótica», en vez de diferenciar el tramo central de los laterales como se proponía en el diseño.

Se aceptó el cambio y se construyó este primer tramo neogótico, que era una exacta réplica de la fábrica del siglo XIV, pero magníficamente ejecutado con el cuidado que caracterizaba todo el trabajo de Ochandátegui, en la elección de la piedra, su excelente labrado y aparejo.

Esta obra nos demuestra la enorme valía de este maestro, que, a pesar de no estar diplomado por la Academia, entendía de arquitectura, se preocupaba por los problemas mecánicos y, al mismo tiempo, sabía valorar el estilo gótico, por ello abogó por conservar la uniformidad del interior, adelantándose al revival que tendría su auge casi un siglo más tarde.

Para los pilares y arcos de las naves se empleó la durísima piedra de las canteras de Unzué y la de Guendulain para el resto (muros, vanos, bóvedas, estribos y arcos botareles correspondientes). Esta obra costaría 33.985 pesos y, dado lo delicado de su ejecución tardaría unos dos años en concluirse [30].

Antes de retirar los andamios de la obra era recomendable colocar las seis esculturas que remataban el frontis. Desde un principio este tema quedó pendiente de las posibilidades económicas del Cabildo, pues el mismo Ventura Rodríguez apuntaba que «la escultura debe ser ejecutada por escultor habil y no siendo asi es mejor no hacerla, dejandola para despues, y suspendiendose por ahora este gasto» [31].

Manuel Martín Rodríguez había recomendado a Juan Adam, teniente director de la Academia de San Fernando. Posteriormente se presentan otras proposiciones, entre ellas la de Alfonso Bergaz, la de Joseph de Folch o la de Julián de San Martín, a quien finalmente se hace el encargo, ejecutando los dos ángeles o mancebos de doce pies de altura en piedra [32].

Una vez concluidas las obras de la fachada, Ochandátegui presentó un diseño para acondicionar el exterior, que de alguna forma ya había comenzado a configurar con la casa prioral construida de nueva planta pocos años antes, y que formaba un ángulo recto con el nuevo frontis. Proyectó una «placeta» de formas regulares, cerrada por pilares de piedra rematados en jarrones y un zócalo que corre entre ellos sobre el que se monta un enrejado de diseño sencillo muy en la línea academicista. El importe total de todas estas obras, incluyendo la extracción de piedra, su labra, enlosado y fundición, ascendía a 67.000 reales fuertes [33].

Realmente este atrio realzaba la obra de Ventura Rodríguez, pues para ejecutarlo se desmontó y niveló el terreno del entorno, comprendiendo parte de la plazuela de San José, con objeto de despejar las gradas del pórtico, siguiendo una de las indicaciones de Ventura Rodríguez, quien en una nota manuscrita en el mismo diseño decía «para las gradas se rebajará el terreno respecto de hallarse elevado; porque al templo se debe entrar subiendo, y se le da decoro y dignidad» [34].

Este nuevo espacio urbano, creado por Ochandátegui, tenía como fondo la gran fachada del templo, y estaba caracterizado por la monumentalidad y grandiosidad propia del estilo que propugnaba la Academia, era la única arquitectura ilustrada de Pamplona. Realmente el Cabildo había conseguido su objetivo, que era dotar al templo catedralicio de una fachada que se correspondiese con el interior.

La plaza resultaba especialmente solemne al estar encajada en una ciudad que todavía conservaba, y sigue conservando en la actualidad, su organización medieval. Suponía un gran cambio de escala, pues la arquitectura y trazado vial del entorno era de proporciones y materiales infinitamente más modestos.

Por último, el Cabildo encargó a Ochandátegui, ya en 1800, la elaboración de un plan para la reforma del interior del templo. Su actitud respetuosa hacia el estilo gótico, vuelve a aflorar en este momento y redacta un memorial que en realidad es una apología de la pureza y fluidez visual de una catedral gótica. Parece ser que lo que deseaban los feligreses y, muy posiblemente, el mismo Cabildo, era realizar un enlosado general y enriquecer de alguna manera el trascoro, que debía ser muy simple y resultaba realmente ingrato. Ochandátegui, sin embargo, aboga por desmontar el coro ubicado en la nave principal como era habitual en las catedrales españolas, «interrumpiendo y confundiendo lo mas grande y suntuoso del templo y transtornando de una vez la armonia y orden del edificio». De este modo al entrar se descubriría una espaciosa nave, permitiéndose desde ésta la visibilidad del presbiterio.

La magnífica sillería del coro debería trasladarse al presbiterio, que también sufriría una profunda transformación. El retablo mayor, muy digno de conservarse, se acomodaría en el testero sur del crucero, desmontándose los demás altares del citado transepto, con el fin de desembarazar esta zona. De esta forma el altar se levantaría aislado en el centro de la capilla mayor, rodeado en tres de sus lados por la antigua y valiosa sillería, y podría verse desde la nave principal y el crucero.

Después de la traslación del coro, debía realizarse también la reforma de las capillas rebajándose el nivel de su pavimento para igualarlo con el resto de la iglesia y sustituir las rejas que las cierran por una barandilla de piedra de tres pies y medio de altura, labrada con calados de «el gusto gótico conforme al caracter del edificio». Habrían de quitarse los retablos y colocarse otros nuevos de «arquitectura noble y sencilla, de corte academico, compuesto de dos columnas y remate proporcionado, empleandose en ellos materiales nobles como marmoles o bronces». Estos nuevos retablos se colocarían en el muro del fondo de cada una de estas capillas, de modo que pudieran ser contemplados desde las naves.

Finalmente, se reharía el pavimento de la iglesia, diferenciándose la nave mayor de las laterales y éstas de las capillas.

Esta propuesta de reforma para el interior nos muestra un maestro seguidor de las más modernas

tendencias, pero no llegaron a ponerse en práctica y durante todo el siglo XIX los numerosos viajeros que visitan Pamplona ponen de relieve la fealdad del trascoro.

Otros encargos de arquitectura en la catedral

A pesar de que el plan de reforma propuesto por Ochandátegui no se puso en marcha, sin embargo, se siguieron algunas de sus indicaciones, como la de encargar nuevos retablos de estilo académico para sustituir a los antiguos.

Los diseños se encomendaron siempre a maestros académicos y de reconocido prestigio nacional, con ello se obedecían las repetidas reales órdenes que obligaban a los Cabildos catedralicios a servirse de maestros aprobados por la Academia para cualquier obra de importancia, y al mismo tiempo se aseguraba una buena traza para sus retablos.

En 1805, Pedro Nolasco Ventura, arquitecto diplomado, que, muerto Ochandátegui en 1803, había sido nombrado Director de Caminos del Reino [35], formó los diseños de dos retablos para las capillas de San Juan Evangelista y Santa Cristina. Naturalmente están en la más pura línea academicista con sus pilastras corintias según Vignola y rematados con medallones mantenidos por parejas de ángeles, en los cuales se representan a Santo Tomás y a Santa Teresa de Jesús. El maestro Malluguiza se encargó de ejecutarlos por 600 pesos fuertes para cada retablo, que se realizaron en madera de pino de Aragón [36].

Poco tiempo después, 1807, se piensa renovar el retablo de San Blas, colateral al de la capilla de Caparroso, cuyo patronato era del conde de la Rosa. Las trazas se enviaron de la Academia de San Fernando y eran de Silvestre Pérez, sin duda uno de los arquitectos más prestigiosos del momento [37].

Los problemas de la guerra fueron el motivo de que la ejecución se retrasase hasta el año 1816. El maestro carpintero Francisco Cruz de Aramburu es quien se encarga de desmontar el antiguo retablo y de hacer el nuevo, que fue dorado y pintado por Joaquín Aloy. Las pinturas de San Blas y San Vicente corrieron a cargo de Buenaventura Salesa, pintor de Cámara de S. M. residente en Zaragoza.

Las intervenciones en el interior del templo habían sido hasta este momento muy pequeñas y el coro seguía estando en el centro de la nave principal, obstaculizando, como decía Ochandátegui, el sentido del espacio propio del gótico. El Cabildo no parecía preocupado por ello, sino más bien todo lo contrario, cuando en 1826, intenta llevar a la práctica un antiguo proyecto (1760) para enriquecer el trascoro y encarga a Pedro Manuel de Ugartemendía, un discípulo de Silvestre Pérez, el diseño [38].

El proyecto, que era bastante ambicioso porque se trataba de construir un nuevo altar, fue presentado y aprobado por la Academia de San Fernando. Se trataba de un altar concebido como tabernáculo exento de forma elíptica con seis columnas corintias que mantienen un entablamento con sus modillones propios del orden. En el amplio intercolumnio central se alzaría el Cristo Crucificado con dos ángeles laterales sobre nubes. La mesa del altar también participaría de este espíritu academicista al constar de cuatro columnitas de Paestum, que sostienen una cornisa, el tablero, y a través de sus intercolumnios se figuraría el sepulcro de Cristo con algunos atributos de la pasión.

Por otro lado el muro del trascoro se trataría con diversos temas de arquitectura que encuadrarían pinturas relacionadas también con la muerte de Cristo.

El Cabildo animado por la suntuosidad con que Ugartemendía iba a revestir el trascoro, aprueba los diseños y le encarga la dirección. Inmediatamente se inician las tareas de reconocimiento de canteras para conseguir los mármoles y jaspes de la calidad deseada, y se encargan a Juan Gálvez, pintor de Cámara de S.M. y Director General de la Academia, las pinturas de la Ultima Cena y la Oración en el Huerto, que flanquearían el altar, mientras que las esculturas se contratan con Tomás Llovet, vecino de Zaragoza.

A pesar del interés con que se inician las obras, sufren retrasos por muy diversas causas. En primer lugar había que desmontar el sepulcro del Conde de Gages, que estaba en el centro del trascoro desde 1813. En julio de 1834 se suspenden las obras por la guerra civil, y dos años más tarde muere Ugartemendía y todo sigue paralizado hasta 1854, que se decide continuar encargando a otro arquitecto académico, Anselmo Vicuña, la dirección de las obras, siguiendo las trazas primitivas.

La obra se llevó a cabo, pero no con la suntuosidad que había sido proyectada, y en 1857 se inauguró el altar del trascoro.

* * *

El desarrollo de esta obra nos muestra con claridad el panorama arquitectónico de Navarra a finales del siglo XVIII. La Academia se va imponiendo en un mundo todavía tardobarroco y la costosa obra de la nueva fachada de la catedral se convierte en el «gran taller» donde se forman gran parte de los artistas y artesanos locales.

El peso de Ventura Rodríguez se advierte en la arquitectura navarra de los siguientes decenios.





ARTES SUNTUARIAS

ORFEBRERÍA

María Concepción García Gainza
José Javier Azanza López

LUZ, COLOR, ARQUITECTURA Y ORNAMENTACIÓN.

VIDRIERAS

Jesús Omeñaca Sanz

MANUSCRITOS ILUSTRADOS

Soledad de Silva y Verástegui

CAMPANAS

Isidoro Ursúa Irigoyen



RELICARIO DEL «LIGNUM CRUCIS». SIGLO XIV.

ORFEBRERÍA

La colección de orfebrería que conserva la catedral de Pamplona es una de las más notables y ricas de España, tanto por la originalidad de algunas piezas que pueden considerarse obras únicas en su género, como por el número de ellas. Las obras conservadas en el tesoro catedralicio excluyendo, como es el caso, las reunidas en el Museo Diocesano que proceden de distintos puntos de Navarra, son producto de la brillante historia catedralicia a través de los siglos y del generoso mecenazgo de reyes, obispos, canónigos y fieles [1]. Esto justifica el que encontremos aquí piezas de origen muy diverso procedentes de centros plateros hispánicos, franceses y americanos. Las relaciones históricas del viejo Reino de Navarra con Francia a través de las dinastías francesas reinantes en este territorio explica la existencia de piezas tan depuradas de la orfebrería francesa como el relicario del Santo Sepulcro y el del *Lignum Crucis*, las obras más significativas de la platería medieval en el tesoro de la catedral. Otra obra de excepcional valor es la imagen de Santa María la Real, escultura con alma de madera forrada en plata, que puede considerarse una de las obras más antiguas del trabajo en plata, ya que se le adjudica una cronología anterior a 1175-1185 [2].

La llegada del siglo XVI trae consigo un aumento considerable del número de piezas de plata conservadas de gran calidad artística y en gran parte, procedentes de talleres locales, especialmente del de Pamplona, en correspondencia con una fase áurea de la platería navarra. Desde el punto de vista formal el siglo se inicia con la pervivencia de las tipologías góticas hasta por lo menos 1520 en que empieza a hacerse presente la ornamentación renacentista por influencia de los centros vecinos de Aragón y Castilla. Obra notable de este momento es la custodia catedralicia en forma de templete salida del obrador de Pamplona a mediados del quinientos al igual que el Evangelario sobre el que juraban los reyes de Navarra, obra muy refinada en la que se funde una tipo-



LA IMAGEN DE SANTA MARÍA LA REAL, TITULAR DE LA CATEDRAL, SE CONSIDERA LA MÁS ANTIGUA DE LAS IMÁGENES MARIANAS DE NAVARRA. SIGLO XII.

logía medieval con ornamentación del siglo XVI. El tipo de busto relicario aragonés es importado a Pamplona en la pieza de Santa Úrsula, obra de gran elegancia debida a un artífice local, Juan de Ochovi [3]. Varios cálices, algún copón y varios relicarios del tesoro catedralicio son representativos de la indecisión estilística del primer período renacentista. Una depuración del ornamento tiene lugar en el último tercio del siglo XVI al tiempo que se introduce una mayor pureza estructural debida a la recepción de corrientes manieristas. Todo un sistema ornamental nuevo se aplica ahora a la estructura consistente en costillas, espejos, cartelas, tornapuntas de ces, perillones y recuadramientos, que ha de pervivir en las primeras décadas del siglo XVII. Obra bien representativa de este período es el templete de plata de traza herreriana mandado construir en 1598 por el obispo Antonio Zapata y Mendoza al platero José Velázquez de Medrano, que alberga un programa iconográfico trentino de exaltación de la Eucaristía. El mejor ejemplo de la pervivencia del estilo purista en la primera mitad del siglo XVII es la cruz procesional de la catedral, tanto por su estructura como por su lenguaje ornamental.

El estilo barroco está más ampliamente representado en el aspecto cuantitativo, si bien su calidad es discreta sin alcanzar el esplendor de los períodos medieval y renacentista. Sucede el barroco al manierismo purista que se resiste a desaparecer en la segunda mitad del siglo XVII y se prolonga hasta rebasar la mitad del siglo XVIII. Tipologías diversas de cálices, copones, ostensorios, relicarios, sacras, etc., ilustran ampliamente este período de la platería barroca procedente mayoritariamente del taller de Pamplona. Algunas piezas de este grupo son particularmente aparatosas como el busto-relicario de San Fermín, o las cuatro chapas de plata, con decoración repujada aplicada con profusión. Se incorporan también al tesoro catedralicio tres piezas americanas, una bandeja y un cáliz mejicanos [4] y una bandeja peruana [5]. La nueva ornamentación del rococó se manifiesta hacia mediados del siglo XVIII especialmente en piezas importadas como es el caso del juego de vinajeras y cáliz de origen madrileño que regaló en 1771 don Pedro Fermín de Jáuregui, arcediano de la Cámara [6], figura bien conocida por ser hermano del virrey Jáuregui y autor del legado de esculturas madrileñas que hizo a la parroquia de Lecároz, su pueblo natal [7]. En este juego de exquisito gusto las estructuras se disuelven en formas asimétricas y dinámicas buscando efectos cromáticos en la combinación de plata sobredorada y en su color con las piedras preciosas. Del mismo origen es una escribanía de plata de dinámicos perfiles fechada en 1742 con marca RIBERA que puede corresponder al artífice Pedro Ribera (1731-1778) y 42/BEN, marca del fiel contraste F. Beltrán de la Cueva, además de la marca de Madrid Villa [8]. Aunque con menor avance hacia el rococó el juego de vinajeras procedente de Salamanca es buen exponente del estilo vigente en 1752 en la platería salmantina. Muestra de que el rococó ha penetrado también en los obradores de Pamplona son los dos bustos-relicarios de San Francisco Javier y de Santa María Magdalena, obra este último de José de Yabar, con abundante decoración de motivos rocallescos.

Con la llegada del neoclasicismo en el último cuarto del siglo XVIII, que va a perdurar durante casi un siglo conviviendo a veces con formas del último rococó, el número de piezas se amplía aún más respecto al barroco siendo abundantes las pertenecientes a los artífices de Pamplona de este momento como Aguinagalde, Sasa, Lecumberri, Lenzano, Iriarte, Montalbo, Pérez, Urizibar y Yabar, que van siendo cada vez mejor conocidos. La calidad discreta de este conjunto de piezas de plateros locales contrasta con la que presenta un grupo de obras compuesto por un acetre, una balsamera, jarra, hostiario y vinajeras fechadas en 1785 y obra del artífice madrileño Manuel de Vargas Machuca. Un báculo de plata donado por el obispo Ruiz Cabal en 1899 representa el estilo modernista.

LA EDAD MEDIA

Abre este capítulo de obras medievales la imagen de *Santa María la Real* (93 cms.), titular de la Catedral y la más antigua imagen mariana existente en Navarra, ya que puede fecharse en el episcopado de Don Pedro de Artajona (1167-1194) [9]. Se trata de una imagen con alma de madera cubierta por chapas de plata a excepción de cara y manos, es por tanto una obra mixta de escultura y platería. La obra ha sufrido diversas restauraciones y sustituciones que afectaron al Niño que es añadido en el siglo XVIII, manos de la Virgen y trono y peana de la imagen de estilo neorrenacentista que se incorporaron en el siglo XIX.

María está representada bajo la iconografía de *Sedes Sapientae* sedente, sirviendo de trono a su Hijo, en posición frontal con los brazos dirigidos al frente para sostener al Niño que originariamente iría sentado en el centro de su regazo, y tal y como ocurre en la Virgen de Irache, imagen semejante a la catedralicia. Su rigor y majestad son propios de la imagen románica. Viste la Virgen una compleja indumentaria de cuatro prendas superpuestas –túnica, sobretúnica, manto y toca– definidas cada una de ellas con claridad por el tipo de plegado y adornadas en sus orillas con cenefas, todo ello realizado en chapas de plata perfectamente adaptadas a la talla de madera [10]. Algunas de estas chapas de la parte anterior han sido renovadas. Muy original dentro de la imaginería hispánica, frecuente en cambio en la francesa, es la disposición de la toca que forma un nudo sobre la nuca del que cuelga un extremo geométricamente plegado, detalle que se repite asimismo en la Virgen de Irache que por este rasgo semejante y otros ha sido considerada obra de la misma mano o taller que Santa María la Real de Pamplona. La Virgen catedralicia ha sido desde su principio una imagen relicario ya que la cavidad que tiene en la cabeza destinada a albergar reliquias parece del momento en que fue labrada la talla. En este sentido la titular de la Catedral y Santa María de Tudela son las dos únicas imágenes marianas medievales concebidas como relicario dentro del territorio navarro [11].

Santa María la Real fue prototipo de otras imágenes marianas que la imitaron sobre todo en lo referente a su compleja indumentaria, aunque con va-



LAS TRES MARÍAS EN EL SEPULCRO. DETALLE DEL RELICARIO DEL SANTO SEPULCRO. SIGLO XIII.

riantes. Siguen el modelo con bastante fidelidad las Vírgenes de Aldaba, Echalaz, Villatuerta y Berriozar, y algo más libremente interpretado otras muchas.

La orfebrería gótica está representada por tres relicarios, dos de ellos de probable origen parisino y el tercero salido del taller de Pamplona según muestra su marca correspondiente al burgo de San Cernin. *El relicario del Santo Sepulcro* (88 x 38,5 x 24,5 cms.) es una pieza excepcional de la orfebrería medieval francesa que no ha conservado paradójicamente en el país galo una obra equiparable en su excelencia a ésta. Se trata, por tanto, de una obra única y la más destacada del tesoro catedralicio. Tradicionalmente se consideraba regalo de boda del rey San Luis de Francia a su hija Isabel con motivo de su matrimonio con Teobaldo II de Navarra en 1255, pero otra reciente interpretación la cree de época de Felipe, nieto de San Luis, y Juana de Navarra, casados en 1284, coincidiendo con la fecha de su enlace. Tanto por estos datos históricos como por su relación con otras obras de la platería francesa de fines del siglo XIII se le considera obra de un orfebre francés al servicio de la corte parisina [12].

Está realizado en plata y cobre sobredorados incorporando esmaltes opacos –rojo, amarillo, azul, blanco y verde– en los rosetones del sepulcro de Cristo y de su arquitectura. Esta se concibe a modo de templete abierto de planta rectangular sobre cuatro pequeños leones. El alzado se articula por pilares angulares sobre los que descansan, en ambos frentes, arcos trilobulados inscritos en gabletes que incorporan un rosetón en su interior. La cubierta se resuelve con una bóveda de crucería al interior y al exterior con un tejadillo a dos aguas cruzado por otro perpendicular de idéntica estructura señalándose sus aristas con pequeñas cresterías caladas [13]. Co-

rona la cubierta una esbelta aguja de planta rectangular rematada en chapitel calado cuyo fuste se halla abierto por arcos apuntados con diminutas tracerías en una relación próxima con la arquitectura de la Santa Capilla de París, obra de Pierre de Montreuil, construida hacia 1248 con el fin de servir de relicario de la Corona de Espinas [14]. Una figurita de un ángel portando una corona real con lises culmina la aguja.

En el interior del templete se desarrolla con carácter escénico el pasaje evangélico de las Tres Marías en el Sepulcro que guarda las reliquias del santo sudario según figura en la inscripción: DE SUDARIO DOMINI [15]. Las figuras de las tres Marías de pequeño tamaño cubren sus cabezas con tocas de viuda y visten túnica y manto. La sonrisa gótica ilumina sus rostros ante la buena noticia del ángel que aparece sentado en un extremo del sepulcro al que señala con su mano derecha. En un primer plano se representan los soldados dormidos en el suelo vestidos con armaduras trabajadas con gran detalle, al igual que los diminutos vasos y jarra de vino, dados y cubilete. La técnica es de extremado virtuosismo patente en las alas y cabello del ángel de efecto plástico y en la retícula de rombos con rosetas inscritas que cubre el tejadillo.

También se le atribuye origen parisino al *relicario del «Lignum Crucis»* (65 x 40 x 30 cms.) fechado a comienzos del siglo XIV por su relación con otras obras francesas contemporáneas que incorpora en los primeros años del siglo XV dos cruces gemelas con las reliquias de la Vera Cruz y de la túnica de Cristo regaladas por Manuel II Paleológo a Carlos III el Noble en 1401, con objeto de conseguir la colaboración del rey navarro en la liberación de Constantinopla de la dominación turca [16]. La obra está realizada en plata sobredorada con esmaltes traslúcidos de color verde, azul y rojo y se estructura en forma de templete gótico sobre base cuadrilobulada y cuatro puntas de estrella que apoyan en cuatro leones fundidos. Sobre la base se disponen esmaltes traslúcidos de gran calidad que desarrollan escenas de la Pasión: Entrada en Jerusalén, Lavatorio, Prendimiento, Muerte de Judas, Jesús ante el Sumo Sacerdote, la Coronación de Espinas, Flagelación, Camino del Calvario, Crucifixión, Resurrección, Aparición a la Magdalena y Descenso al Limbo y en los paramentos de los frentes figurillas de apóstoles [17]. Enmarca el conjunto un arco polilobulado inscrito en un gablete con crestería vegetal en su remate que cobija en su interior una arquitectura que combina ventanas con tracerías, gabletes y pináculos entre contrafuertes. Las esculturas fundidas de San Pedro y San Pablo sobre sendos gabletes rematan ambos frentes. Esta arquitectura está culminada por tres cruces, de las cuales únicamente la de la izquierda es original con esmaltes traslúcidos de comienzos del siglo XV sobre fondo azul –Crucificado, Camino del Calvario, Flagelación, Descendimiento y Resurrección–, en tanto que las otras dos cruces son copias modernas imitando modelos góticos.

Finalmente, *el relicario de la Santa Espina* (30 x 15 cms.) es obra gótica de comienzos del siglo XV a juzgar por su marca PPLON con carácteres góticos coronada por una estrella de seis puntas surmontadas por creciente ranversado correspondiente al burgo de San Cernin [18] que estuvo vigente hasta el Privilegio de la Unión (1423) [19]. Realizado en plata en su color es un templete de planta circular sobre una base de madera, centrado por dos contrafuertes culminados por pináculos entre los que se abre una portada de arco rebajado inscrito a su vez en uno conopial con tracería calada a base de cuadrilóbulos y coronamiento de crestería. En la parte superior de los contrafuertes se adosan las pequeñas figuras de la Virgen con el Niño y una santa reina y mártir con una reina donante arrodillada a sus pies que se ha identificado con la reina doña Leonor, esposa de Carlos III el Noble [20]. Por el reverso se simula una construcción con basamento y doble piso señalándose el despiece de los sillares.

En el remate del templete figura un fanal en forma de prisma del siglo XVII que contiene la Santa Espina cuya primitiva ubicación estaría en el interior del templete.

RENACIMIENTO

La fase renacentista trae novedades estructurales y decorativas para las piezas de platería en consonancia con el desarrollo de las demás artes. Este período está bien representado en el tesoro catedralicio por unas cuantas obras entre las que sobresalen la custodia catedralicia y el Evangeliario, ambas salidas del taller de Pamplona, pues muestran las marcas de la ciudad, y fechables en el segundo tercio del siglo XVI. Ambas se atribuyen, además, al mismo platero, Pedro de Mercado.

La *custodia* (84 cms., base 42 x 37 cms.) es de plata sobredorada. Lleva la marca de Pamplona, PPLON coronada con apóstrofos sobre las letras extremas, repetida varias veces. Se data en la década 1540-1550 [21]. La pieza ha sido objeto de diversas modificaciones y ya en 1601 se documenta la intervención del platero José Velázquez de Medrano en el «aderezo» de la custodia [22], quizá para adaptarla mejor al templete de plata que él mismo había realizado añadiendo en el astil un templetillo de columnas lisas [23]. A comienzos del siglo XVIII se incorpora la pestaña del basamento decorada con cardina barroca y los ángeles de las enjutas del templete. Finalmente, en época más tardía se le añaden la peana con motivos geométricos, las grandes ces lisas superpuestas poco hábilmente sobre los relieves del basamento y los dos ángeles tenantes quizá reaprovechados [24]. Se trata de una custodia que puede calificarse de plateresca cuya estructura adopta la forma de templete. Descansa sobre una base oval polilobulada con ocho medallones circulares sobre la que monta un cuerpo troncocónico. En él asienta el astil formado por un templete hexagonal de columnitas lisas –debido a la reforma de Velázquez de Medrano– entre las que se acomodan hornacinas aveneradas sobre el que monta un sinuoso balaustre decorado con tornapuntas. El templete en el que se aloja el viril tiene planta cuadrada central más dos alas triangulares, y sus alzados se articulan por pequeños balaustres entre los que se abren un arco de medio punto central y arcos rebajados en los laterales. Espacio

central y alas están cubiertas por bóvedas de crucería con los plementos marcados que al exterior adoptan una forma troncopiramidal, coronados por templetes ciegos que repiten, a menor escala, la estructura del templete del astil los dispuestos sobre los laterales y la del templete principal el situado en el centro. Este último lleva superpuesto otro templete hexagonal. La ornamentación cincelada y repujada es plenamente renacentista y se compone de motivos «a candelieri» dispuestos en la base, pilastras y cubiertas. Se distinguen además cabezas de querubines, cresterías de vasos y tornapuntas y dragones con cabezas de calaveras situadas al pie de los templetes [25].

En la custodia se plasma un amplio programa iconográfico de la vida de Cristo y de María en escenas de gusto expresivista. En los medallones de la base figuran la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Epifanía, Anuncio a los Pastores, Aparición de Cristo Resucitado a la Virgen, Cristo entre los Doctores y la Coronación de la Virgen. En el templete central figuran en sus frentes los bustos de la Virgen con el Niño y Dios Padre bendiciendo flanqueados por ángeles músicos y en los laterales profetas del Antiguo Testamento difíciles de identificar pues carecen de atributos; en los extremos del eje central de la custodia pues carecen de atributos; en los extremos del eje central de la custodia se sitúa un apostolado. Culmina el conjunto un Calvario, con el Crucificado sobre una cruz de gajos, entre María y San Juan, rodeados de angelitos portando los emblemas de la Pasión y de las figuras romanistas de San Pablo, y dos profetas, uno de ellos portando la filacteria con la inscripción ACHIN KVE... IAON junto a la burilada [26]. Se trata, en definitiva, de un programa de exaltación eucarística en el que la figura de la Virgen adquiere un especial protagonismo dado que la Catedral está dedicada a María.

La custodia catedralicia se ha puesto en relación con otras obras aragonesas de la misma tipología y época, debidas al platero zaragozano Pedro Lamaisón y su círculo que el artífice pamplonés parece conocer [27]. La influencia aragonesa patente también en la cruz de Munárriz, obra de Pedro del Mercado, es razón por la que se propone a este platero como autor de la custodia de Pamplona siguiendo la atribución tradicional ya señalada por Biurrun [28].

Otra obra renacentista destacada es el *Evangeliario* (28 x 18,3 cms.) que se relaciona con la anterior en aspectos ornamentales. Lleva la marca de Pamplona, PPLON coronado con apóstrofos sobre la primera P y la N, y una segunda en letras góticas engarzadas en marco cuadrado de lados rectos, probablemente PDM que se ha identificado con el autor Pedro del Mercado [29]. Ambas marcas se repiten varias veces. La pieza se fecha a mediados de siglo, antes de 1554 en que figura en un Inventario realizado a raíz de la visita del obispo don Alvaro de Moscoso a la Catedral de Pamplona. En definitiva, el Evangeliario y la Custodia catedralicia son dos obras muy próximas, atribuidas al mismo artífice y se constituyen en prueba fehaciente de la alta calidad lograda por el taller de Pamplona a mediados del siglo XVI. Está realizado en plata sobredorada sobre alma de madera y contiene en su interior un códice medieval en pergamino con el texto de los Evangelios, la genealogía



CUSTODIA DE MEDIADOS DEL SIGLO XVI. DESARROLLA UN INTERESANTE PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA VIDA DE CRISTO Y MARIA.



EVANGELIARIO DE PLATA SOBREDORADA. SOBRE ÉL JURABAN LOS OBISPOS DE LA DIÓCESIS. MITAD DEL SIGLO XVI.

de Cristo, un himno al Espíritu Santo y la fórmula de un juramento sobre la elección de prelado con fecha III Kalendas de febrero de 1228 [30]. En el acto de Entrada triunfal de los obispos de la diócesis de Pamplona, éstos acostumbraban a jurar sobre este Evangeliario.

A estas fechas deben corresponder las primitivas guardas que protegían el códice cuyo deterioro fue la causa de la sustitución por ls actuales que se inspiran en las primeras. De ahí su semejanza con evangeliarios medievales y las analogías que se observan entre la obra catedralicia y el Evangeliario de Roncesvalles del segundo tercio del siglo XIII. La tradición medieval de los evangeliarios se combina aquí con novedades iconográficas inspiradas en algunos grabados impresos de comienzos del siglo XVI y ornamentales como orlas a candelabro que recorren las orillas interrumpidas por cabujones circulares de sabor románico y roleos muy cuajados que ocupan los fondos y la orla interior [31]. En la guarda anterior se representa a Cristo Resucitado sedente sobre el arco iris que muestra las llagas de sus manos y apoya sus pies en la esfera terráquea. Esta figura está tomada de xilografías o grabados de comienzos del siglo XVI como el «Carro de las Dos Vidas» impreso en Sevilla por Juan Pegnizer y Magno Herbst en el año 1500. Rodea a Cristo un Tetramorfos que ocupa los cuatro ángulos según iconografía próxima al Retablo de la Vida de Cristo publicado en Sevilla por Juan de Padilla en 1518 [32]. En la guarda posterior se representa la Crucifixión entre María y San Juan y sobre ella el sol y la luna con rostros humanos. En la unión de ambas guardas se sitúa un bello candelabro renacentista [33].

Pertenecen también al siglo XVI un acetre y una serie de piezas de astil en plata y entre las que se

encuentran varios cálices y copones. El acetre es pieza importante. Realizado en plata (24 x 7 x 9 cms.) responde a esquemas góticos aún vigentes en la primera mitad del siglo XVI. Su estructura poligonal, gótica, está cubierta por una fina decoración «moresca» de ramas vegetales, formando roleos finamente grabada a buril que suele aparecer en piezas de esta época [34]. Entre las piezas de astil cabe destacar un *cáliz* (21,2 x 14,5 x 9,2 cm.) fechable en el segundo tercio del siglo XVI, renacentista. Se estructura con una base circular con su interior lobulado, rasgo arcaizante gótico, nudo gallonado estrangulado en su centro y subcopa con hojitas sobrepuestas. La ornamentación es a base de «morescos» realizados a buril grabados en los lóbulos del basamento [35]. De la misma época o algo anterior es un segundo *cáliz* (17,5 x 17 x 10 cm.) de base lobulada con pestaña de tracería calada y astil poligonal, todos ellos rasgos conservados por tradición del gótico; el nudo es de forma de esfera achatada estrangulado por una tracería y se halla recorrido por gallones. La copa acampanada lleva hojitas sobrepuestas en la base [36]. Un tercer *cáliz* (20,2 x 15 x 10 cm.) también del siglo XVI avanzado presenta base cónica con cabujones, quizá añadidas nudo en forma de esfera achatada con rombos donde se inscriben rosetas y copa acampanada según un tipo frecuentemente repetido en la platería navarra [37].

Finalmente, un cuarto *cáliz* (24 x 15 x 9,2 cms.) de hacia 1600 que lleva las marcas de Toledo, TORRE / DENEYRA y ANT/D MIGEL, este último que corresponde al artífice toledano Antonio de Miguel (1599-1602), uno actuando como platero y otro como contraste [38]. Presenta estructura manierista con base circular, nudo ovoide y subcopa marcada y ornamentación vegetal grabada a buril.

La tipología de *copón* está representada por una gran pieza (60 x 18,5 x 15 cms.) de plata sobredorada cuya base y astil son góticos de fines del siglo XV, en tanto que la copa parece añadida en la primera mitad del siglo XVI. Se estructura con una base hexagonal de lados ligeramente cóncavos, pestaña calada y figuritas, representado a apóstoles, fundidas en los ángulos en tanto que en el interior se disponen esmaltes circulares con figuras tocando instrumentos musicales; el astil es poligonal y el nudo esférico achatado con esmaltes circulares con el Tetramorfos. La copa circular y achatada muestra decoración plateresca a base de querubines y otros motivos. Remata en cruz de gajos entre María y San Juan sobre candiles laterales [39].

Un segundo *copón* (34,5 x 15 x 12,6 cms.) de plata parcialmente sobredorada es también pieza mixta, gótica y bajorrenacentista. Lleva la marca de la ciudad de Estella STELA en caracteres goticistas surmontada por una estrella de seis puntas sobre la letra E. En el basamento figura la inscripción: «La dio D. Maestre San Cura Abad de S. Miguel». La base es polilobulada alternando con puntas de estrellas y



ACETRE DEL SIGLO XVI CON DECORACIÓN DE «MORESCOS». COPÓN GÓTICO DE GRAN TAMAÑO CON AÑADIDOS DEL SIGLO XVI.

con doble pestaña, la vertical de tracería y la horizontal lisa, y el astil poligonal con nudo de igual forma dividido por tracería de acuerdo con las formas góticas vigentes aún en 1500. La copa es de forma esférica achatada y su cubierta está decorada con grandes ces enlazadas sobre fondo punteado según modos decorativos del Bajo Renacimiento [40]. Finalmente, un tercer *copón* (32,5 x 13,8 x 11,8 cms.) de plata sobredorada es renacentista de mediados del siglo XVI, aunque presenta restauraciones en el astil. Su base es circular, el astil cilíndrico con nudo esférico achatado. La copa es esférica achatada y está decorada por gallones lisos y espejos ovales al igual que el nudo y la base, que conservan por arcaismo la tracería gótica. Remata la caja en cruz de brazos abalaustrados con cuadrón central [41].

Entre las piezas de astil puede incluirse el *relicario de San Fermín* que adapta la tipología de copón. Es de plata (35 x 17 x 12,5 cms.) y su función como relicario viene subrayada por la inscripción: HIC SUNT RELIGE DE CAPITI SANTI FIR-MINY. En su estructura presenta base circular plana y lobulada cuyo centro es circular, astil poligonal, nudo esferoide achatado con rosetas, y copa esferoide calada con decoración de «moresco» realizada a buril. La cruz de remate de forma romboidal fue incorporada en el siglo XVII. Es pieza de gran originalidad fechable en la primera mitad del siglo XVI.

También es pieza de astil el *relicario de los Reyes Magos* (52 x 16,5 cms.) de plata, de estilo bajorrenacentista de las últimas décadas del siglo XVI. Responde a la tipología de ostensorio y se compone de una base circular, astil con cilindro inferior y nudo ovoide. Cubre base y nudo una decoración cuajada de cartelas, cabezas de ángeles y motivos geométricos sobre fondo punteado realizado a cincel. Sobre el astil se encaja un fanal cilíndrico rodeado de crestería con perillones en los ángulos que sustituye al sol y está culminado por una cruz gótica [42]. El relicario tipo brazo está representado por el *relicario de San Blas* (50 x 23,15 cms.) de plata sobredorada en parte. La tipología es gótica pero su ejecución y ornamentación a base de ces vegetales sobre fondo punteado es bajorrenacentista de hacia 1600. Presenta la manga con plegado que enriquece el perfil de la pieza y puño con botonadura donde se sitúa la teca que alberga la reliquia y mano abierta en actitud de bendecir. La base de forma poligonal es añadida en el siglo XVIII y presenta la impronta de Pamplona, doble P coronada y la inscripción: «San Blas Y. EPI ET MARTI» [43]. Pieza de excepcional valor dentro del tesoro catedralicio es el *relicario de Santa Úrsula* (76 x 72 cms.) de plata parcialmente sobredorada sobre alma de madera. Sobre el busto se repite varias veces la marca de Pamplona en caracteres góticos –PPLON– con apóstrofos en las letras extremas y surmontado por corona y O / IN en caracteres góticos que corresponde al platero pamplonés Juan de Ochovi [44]. En la peana rococó incorpora las marcas de Pamplona –PP coronada– y la de autor YAVAR correspondiente al platero José de Yabar [45]. Se trata, por tanto, de un busto renacentista que se documenta entre 1538-1548 ya que fue encargado a Juan de Ochovi por el obispo don Juan Rena, quien entrega al platero en 1538 catorce marcos de plata



RELICARIO «TIPO BRAZO» DE SAN BLAS REALIZADO HACIA 1600.

para ejecutar un busto de Santa Ursula, devoción particular del prelado con destino a la Catedral de Pamplona.

La ejecución de la obra se demoró diez años debido al fallecimiento del obispo [46]. Se trata de un busto relicario cortado por debajo de los brazos. Cabeza y manos aparecen policromadas y el resto cubierto de chapas de plata. Su rostro idealizado y geométrico se enmarca por una cabellera que deja la frente despejada y se recoge en mechones sobre las orejas. Responde a un concepto de belleza renacentista que lo acerca a los retratos florentinos del siglo XV. Va vestida con gran riqueza según la moda de la época del emperador distinguiéndose por su diferente tratamiento, una camisa finamente plegada rematada en encaje en el cuello y puños, un corpiño de escote redondo con mangas abullonadas recubierto



PIEZA DE EXCEPCIONAL VALOR, ES ESTE RELICARIO DE SANTA ÚRSULA FECHADO A MEDIADOS DEL SIGLO XVI.

de ornamentación de roleos vegetales finamente cincelados y ceñido a la cintura por una banda anudada en su centro. Sobre el hombro izquierdo cuelga un manto plegado cuya lisura contrasta con la ornamentación del resto. Una pedrería engastada sobre el cuello y un collar de eslabones proporcionan colorido y riqueza a la indumentaria. Los brazos se disponen asimétricamente hacia adelante portando con el derecho la palma de martirio. Sobre el pecho se abre el óculo para las reliquias. El busto monta sobre una peana poligonal rococó del tercer cuarto del siglo XVIII añadida por el platero de Pamplona José de Yabar, decorada con cartelas con inscripciones en los frentes principales: SANTE / VRSVLE / VIRGINI / ET MARTIRI y en la pestaña ADVENIVR / REGI / VIRGINES / POSTEAM / PROXIME / EIVS. El busto de Santa Ursula se relaciona con los bustos aragoneses de gran tradición en el reino vecino desde finales del siglo XIV, siendo las obras más próximas a la analizada el de Santa Pantaria y Santa Ana, obra de Pedro Lamaison para la Almunia de doña Godina y Cariñena respectivamente por las mismas fechas en las que Juan de Ochovi llevaba a cabo la obra para la Catedral de Pamplona [47].

Otra pieza excepcional del tesoro catedralicio es el *templete* de plata (200 x 92 x 92 cms.) mandado realizar por el obispo de Pamplona don Antonio Zapata y Mendoza al platero José Velázquez de Medrano. El citado obispo de origen noble –hijo del conde de Barajas– es una fulgurante personalidad de la España de fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII que llegó a ser inquisidor y canónigo de Toledo, obispo de Cádiz, Pamplona y Burgos y finalmente cardenal y arzobispo de Toledo, además de virrey de Nápoles e Inquisidor General [48]. Su papel como promotor y mecenas de empresas artísticas en las



HERMOSAS REPRESENTACIONES DEL NACIMIENTO Y LA EPIFANÍA EN EL FRISO DEL TEMPLETE DE PLATA REALIZADO POR JOSÉ VELÁZQUEZ DE MEDRANO.

sedes catedralicias que presidió ha sido puesto de relieve recientemente [49]. En la Catedral de Pamplona, pese a la brevedad de su mandato (1597-1600) ejerció su mecenazgo en la construcción a sus expensas del retablo mayor de la catedral, el templete de plata y la sacristía de los canónigos. Retablo y templete de plata fueron trazados por José Velázquez de Medrano guardando ambos correspondencia estilística dado que «el templete estaba destinado a ir colocado permanentemente en el hueco semicircular que tiene el retablo en su primer cuerpo, donde al igual que en El Escorial haría de ostensorio para la custodia en las celebraciones eucarísticas» [50]. También estaba destinado a salir en procesión en la festividad de Corpus Christi cobijando la custodia plateresca. De hecho, sabemos que el templete se estrenó en la procesión del Corpus de 1598 [51].

Se trata de un templete de gran clasicismo y correctas proporciones que se ajusta a la tipología de «andas» según la terminología de Juan de Arfe en su *Varia Conmesuración para la arquitectura y la escultura* publicada en Sevilla en 1587. Su planta es central, cuadrada con ángulos achaflanados; se eleva sobre un basamento, un cuerpo único de columnas de orden dórico toscano y fustes estriados que montan sobre pedestales cúbicos. Sobre las columnas corre un friso dórico con tríglifos y metopas, encima del cual se dispone una cornisa más estrecha culminada en pirámides herrerianas y bolas. Cubre el conjunto una cúpula o media naranja con radios coronada por una pequeña linterna con la figura de la Fe en su remate [52]. Esta estructura arquitectónica sugiere que el platero Velázquez de Medrano utiliza como fuente un grabado de Pierre Perret comprendido en la *Ortographia*, en concreto, éste parece una adaptación del grabado de la custodia interior del monasterio de El Escorial que se componía de un basamento, un orden dórico de columnas sobre pedestales, friso dórico con tríglifos, cornisa culminada con pirámides con bolas y una cúpula radiada con su linterna, todo ello de severidad herreriana [53]. La estructura original del templete fue objeto de una reforma en el siglo XVIII que consistió en el desplazamiento de las columnas del frente anterior a los laterales con objeto de dotar de una mayor amplitud al vano correspondiente y la consiguiente introducción de arcos rebajados entre las columnas, desfigurando el primitivo sistema adintelado. Se añadió, además, un basamento [54]. El lenguaje decorativo empleado responde a la familia ornamental manierista a base de cartelas, espejos ovales, ces, frutos, hermes y guirnaldas.

El programa iconográfico es de contenido eucarístico según figura en otros templetes y custodias procesionales. Conviene recordar aquí el complejo programa iconográfico ideado por el canónigo Francisco Pacheco para la custodia de Sevilla que describió Juan de Arfe en su *Descripción de la traza de la custodia de Sevilla*, publicado en 1587. Comenzando por el basamento, se represenan aquí escenas del Antiguo Testamento, más una del Nuevo Testamento, dispuestas dos a cada lado. En el frente anterior Abraham y Melquisidec y Moisés haciendo brotar agua de la roca, en el posterior la Ultima Cena y la Celebración de la Pascua Judía, en el lateral derecho el Sacrificio de Isaac y una escena no identificada al quedar oculta por la reforma dieciochesca y en el lateral izquierdo Elías alimentado por el ángel y otro pasaje no identificado. Ocupan los pedestales de las columnas figuras de los Profetas del Antiguo Testamento, Padres de la Iglesia, Evangelistas, Apóstoles y diversas figuras con instrumentos musicales.

El friso queda reservado para diversas escenas del Génesis: Creación de Adán, de Eva, Donación del Paraíso, Pecado, Dios reprende a Adán, Expulsión, Consecuencias del pecado, Sacrificio de Caín y Abel, Caín mata a Abel, Arca de Noé, Diluvio, Paloma con el ramo de olivo, fin del Diluvio con el arco iris, Noé



BANDEJAS BARROCAS DE ORIGEN AMERICANO. LA CIRCULAR PROCEDE DE MEJICO Y LA RECTANGULAR DE AREQUIPA, PERÚ. AMBAS DEL SIGLO XVIII.

ebrio y la Torre de Babel. En el segundo friso hay pasajes de la vida de Cristo: Anunciación, Anuncio a los pastores, Nacimiento, Visitación, Epifanía, Jesús entre los Doctores, Huida a Egipto, Matanza de los Inocentes, Bodas de Caná, Pentecostés, Ascensión, Resurrección, Nacimiento de la Virgen, Presentación en el templo y Dormición de María. En la cúpula se incorporan cuatro escenas referentes a santos toledanos –Imposición de la Casulla a San Ildefonso y tres escenas de juicio y decapitación de Santa Leocadia– que se explican aquí por ser devoción particular del obispo [55]. Toda esta figuración sigue composiciones y tipos del romanismo miguelangelesco imperante en este momento en la escultura y la pintura. El escudo del obispo aparece repetido cuatro veces. En conclusión, un programa contrarreformista de exaltación de la eucaristía. El templete catedralicio guarda semejanza con otros templetes en plata ejecutados por Velázquez de Medrano como el de la catedral de Tarazona o el de San Pablo de Zaragoza, recientemente atribuido al platero [56].

BARROCO

Este período está ampliamente representado en el tesoro catedralicio en sus fases purista, barroca y rococó. Dada la diversidad de piezas se impone una ordenación tipológica por orden alfabético. Inicia la relación unas *Andas* (18 x 76 x 72 cms.) de plata sobre alma de madera. Son de estilo rococó y proceden del taller de Pamplona cuya marca presentan en su modalidad de la segunda mitad del siglo XVIII junto a la de una cabecita de perfil perteneciente a un artífice no identificado. Se componen de una base rectangular sobre la que se eleva un cuerpo de menor tamaño de igual forma con las esquinas en resalte. Los motivos decorativos consisten en cartelas, ces y rocallas trabajadas a buril sobre picado de lustre en el basamento y repujado sobre fondo romboidal en el cuerpo donde se incorporan cartelas con el anagrama de María y unas placas con las escenas de la Adoración de los Pastores y la Epifanía y las figuras de los Evangelistas de estilo romanista semejante a los relieves del templete. Se trata de placas aprovechadas de unas andas bajorrenacentistas [57].

Las *bandejas* están representadas por dos de origen americano. La primera (50 cms.) de plata en su color de forma circular, es barroca y se fecha en el primer tercio del siglo XVIII. Lleva triple marca en el labio de Méjico –M entre columnas coronada y con cabeza de perfil izquierdo– águila enmarcada en un círculo y RIBAS, perteneciente a un platero de la familia Ribas actuando bien como ensayador o como artífice [58]. En el labio la inscripción del donante: D. PABLO ROMERO CHANTRE 1914. Se distingue en la bandeja el orillo, el campo y el emblema circular todo ello con ornamentación repujada con flores campaniformes, tallos y hojas. La segunda bandeja (40 x 30 cms.) procede de Arequipa (Perú) a juzgar por su marca, una corona imperial con bandas superiores y orla de perlas dentro de un círculo [59]. Es de forma rectangular con orillo rematado en crestería y campo rehundido recubiertos por decoración repujada de carácter vegetal de roleos con flores, canastillos con frutos, aves y mascarones. Una tercera bandeja (7 x 28,5 cms.) de plata sobredorada en parte es barroca de mediados del siglo XVIII. Es de forma circular dividida en orilla, campo y botón central. La orilla está recorrida por gallones sinuosos alternando los lisos con los decorados con temas vegetales repujados; en el campo se alternan los gallones con ces enfrentadas.

El apartado de *cálices* se abre con uno (27 x 16 x 19 cms.) de estilo purista de la primera mitad del siglo XVII [60]. Lleva la marca SEVILLA identificable con el platero madrileño Andrés Sevillano (1640-



SUNTUOSO JUEGO DE CÁLIZ, VINAJERAS Y BANDEJA DE ORIGEN SALMANTINO. SIGLO XVIII.

1669) [61]. Se estructura con base circular, astil con cilindro inferior, nudo de jarrón y copa abierta con la subcopa marcada. Otro cáliz (18,2 x 14 x 8,5 cms.) es purista de análoga estructura lisa, con la copa añadida en el siglo XVIII o XIX. Esta descripción se aplica a otros dos cálices de la misma época con reformas posteriores. Dentro del estilo barroco propiamente dicho se sitúa un cáliz (27 x 15,5 x 9 cms.) de comienzos del siglo XVIII, liso, con base plana, cilindro inferior en el astil y nudo de pera. Pueden reseñarse también otros cuatro cálices barrocos lisos de análoga estructura o con alguna variante, los cuatro del siglo XVIII. Otro cáliz (25,5 x 14 x 9,5 cms.) de plata, de la segunda mitad del siglo XVIII lleva la marca IRT correspondiente al platero de Pamplona Iriarte y otra ilegible que debe ser la de Pamplona. Es liso pero su base elevada y el grueso nudo de pera indica su fecha tardía [62]. Un cáliz (26,5 x 17 x 8,5 cms.) es de origen mejicano aunque no lleva marcas. Es barroco fechable en el segundo cuarto del siglo XVIII. Presenta base octogonal y tres zonas circulares, la central lisa y las extremas bulbosas, astil con nudo semiovoide con encimera troncopiramidal y subcopa bulbosa. Recubre la pieza abundante decoración vegetal repujada y a buril [63]. Pieza de particular riqueza es un cáliz (28,5 x 15,7 x 9 cms.) de plata dorada fechado en 1752 [64]. Lleva la impronta 52/MTO, MVE/ARZ y un puente surmontado por un toro correspondientes al año 1752, al contraste Ignacio Montero y al platero Manuel García Crespo y al de la ciudad de Salamanca. García Crespo fue el platero más activo de la ciudad castellana durante las décadas centrales del siglo XVIII [65]. Se trata de una obra del taller de platería de Salamanca de estilo rococó, aunque mantiene la estructura barroca con perfiles movidos y gran nudo en forma de pera. Está recubierto por una abundante decoración repujada y sobrepuesta sobre fondos rayados que se extiende por base, astil y subcopa. En la base figuran el Ave Fénix, el Pelícano y el Cordero Místico en el interior de cartelas con incipientes rocallas y en el resto se combinan los símbolos eucarísticos –vid y espigas–

con cabezas de querubines. Hacen juego con este cáliz unas vinajeras (10,5 cms.) con su bandeja (27,5 x 20 cms.) de origen salmantino y de la misma fecha y marcas MTO, MANVE, 52 y de la ciudad de Salamanca. Las vasijas son panzudas y muestran un perfil movido y la bandeja con borde ingletado, de forma mixtilínea. Unas y otra presenta decoración de gusto rococó a base de motivos vegetales entre los que se inicia la rocalla, todo ello repujado.

Finalmente otro suntuoso juego de cáliz (24 x 15 x 9,2 cms.), vinajeras (15 cms.) con su bandeja (31,5 x 19 cms.) y campanilla de plata dorada y en su color con incrustación de piedras preciosas es fiel exponente del rococó madrileño. Fue donado por «don Pedro Fermín de Jauregui arcediano de Cámara el 25 de junio de 1771» [66]. Era éste hermano del virrey Jáuregui y ambos fueron con otros hermanos benefactores de la iglesia de Lecároz según se ha dicho antes. Esa noticia fecha el conjunto de piezas en torno a 1771. El cáliz de exquisita hechura tiene su estructura disuelta al aplicársele una decoración que arranca de la base y envuelve el nudo y la subcopa con motivos sobrepuestos de vid y querubines. Las guirnaldas apuntan a un incipiente neoclasicismo. También las vinajeras de formas esbeltas y movidas, así como la campanilla de exquisito diseño presentan decoración repujada y sobrepuesta de rocallas y querubines y piedras preciosas que le prestan un efecto polícromo. Igualmente movido y recortado es el perfil oval de la bandeja decorado con motivos rocallescos, en tanto que el campo es liso.

En el capítulo de *copones* pueden reseñarse varios ejemplares que van desde el purismo al barroco [67]. Un copón (34 x 16 x 10,5 cms.) de plata de comienzos del siglo XVII presenta una rígida estructura propia del purismo con basamento plano, cilindro inferior en el astil, nudo semiovoide moldurado, caja cilíndrica con tapa bulbosa y rematada en cruz. Se acompaña de artesones en la base y motivos geométricos y vegetales a buril, resaltes verticales en el astil y asas en la caja. Más avanzado, dentro de la segunda mitad del siglo XVII, es otro copón (34 x 14,2 x 13 cms.) que conserva la estructura purista en base y astil, aunque la copa es más avanzada. Otros dos copones, uno (38 x 16 x 14 cms.) de comienzos del siglo XVIII presentan ya la estructura de copón liso barroco con nudo piriforme y el otro (27,5 x 13 x 11 cms.), de mediados de siglo, destaca por su gran caja culminada por cruz romboidal y en la pestaña S.I. CATEDRAL. Ambos están marcados con la impronta de Pamplona. Se conserva además algún otro copón liso.

El *Crucifijo de altar* (93 x 31,5 cms.) de plata es de mediados del siglo XVII y de estilo purista. Lleva en la base y en el nudo sendas marcas de Pamplona. Presenta base triangular sobre patas de garra que se transforman en vegetal, astil con cilindro inferior y nudo ovoide moldurado. La cruz es de sección triangular rematada en perillones y de ella pende un Cristo sobredorado cuyo desnudo idealizado responde a un concepto aún renacentista, si bien se exceptúa su cabeza echada hacia atrás, más naturalista. Se conserva también otro pequeño *Crucifijo* (25,5 x 16,5 cms.) de plata, asimismo purista. Obra importante del tesoro catedralicio es la *cruz procesional* de la Catedral (107 cm. altura x 77 x 70,5 de brazos) de la primera mitad del siglo XVII, aún ligada a esquemas bajorrenacentistas geometrizados: crucero circular, ensanches ovales y remates octogonales con perillones. La decoración consiste en espejos ovales en resalte, y ornamentación punteada de ces y rameados. En el anverso figuran los Evangelistas y en el reverso los Padres de la Iglesia. El nudo es posterior, barroco, época en la que parece se añadieron los candiles laterales con María, San Juan y el Cristo además del medallón del crucero. El nudo en forma de templete cilíndrico rematado en una media esfera se decora con relieves de apóstoles –San Pedro, San Pablo, Santiago el Menor, San Andrés, San Juan y San Bartolomé– entre grandes ces vegetales con cartelas en su basamento.



CRUZ PROFESIONAL DE LA CATEDRAL. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.

Una obra ostentosa dentro del barroco son cuatro *chapas* de plata (29 x 36,2 cms. las de mayor tamaño y 29,5 x 27,5 cms. las de menor). Llevan la marca de la ciudad de Pamplona y se fechan en la primera mitad del siglo XVIII. Van recubiertas de una profusa decoración repujada de ramas con flores y palmetas que se organizan en torno a un óvalo central rodeado de guirnaldas que –en las de mayor



CHAPAS CON DECORACIÓN REPUJADA REALIZADAS EN PAMPLONA. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII.

tamaño– aparecen sostenidas por ángeles desnudos. En el interior de los óvalos se representan emblemas marianos, la Torre de Marfil y la Fuente de la Vida en las mayores y rosas y lirios en las menores. Pieza importante de origen madrileño es una *escribanía* fechada en 1742, buen exponente del rococó de la capital. Lleva las marcas de 42/BEN RIBERA y escudo con corona con el oso y el madroño [68] correspondientes a la fecha –1742– y al contraste Francisco Beltrán de la Cueva (1740-1754) de quien se conservan algunas piezas con la marca de contraste y la cifra 42 –varios platos, un frutero, guardas de Evangeliario, y un estuche de botica en colección particular–. Ribera es marca del artífice Pedro Ribera, platero activo, entre 1731 y 1778 [69]. Finalmente el escudo corresponde a Madrid villa. La escribanía se compone de una bandeja oval de orilla curvilínea y moldurada y tres recipientes y campanilla de perfiles curvilíneos ensanchados en su centro, atravesados por hendiduras verticales. Finalmente, añadiremos en este apartado de ejemplares únicos de su tipología un *ostensorio* (39,5 x 15,6 x 12 cms.) de plata sobredorada con la marca de Pamplona y restos de burilada. Su estilo es barroco, de la segunda mitad del siglo XVII, aunque conserva un esquema purista con base plana, cilindro en el astil y nudo semiovoide. El sol presenta rayos rectos flameados, los primeros terminados en estrellas y cruz de remate. La decoración se compone de costillas en la base y nudo y asas en el cilindro, además de follaje repujado [70].

Más nutrido es el capítulo de *relicarios* conservados en el tesoro catedralicio en el que predominan numéricamente los de tipo ostensorio, seguidos por los que adoptan la forma de busto relicario y cruz. En el primer grupo la relación comienza con un *relicario de Santa Catalina* (26 x 11,5 cms.) de plata de estilo purista de la primera mitad del siglo XVII. Se estructura con base plana, astil con cilindro inferior y nudo semiovoide y sol reemplazado por un pequeño templete purista de planta cuadrangular cubierto con cúpula entre pirámides con bolas; en los laterales se adorna con tornapuntas de ces y en el frente, con una placa romboidal con esmaltes –verde, amarillo y azul– que representa a Santa Catalina [71]. También los *relicarios de San Ambrosio y San Agustín* (25,5 x 12 cms.) de fines del siglo XVII mantienen en su estructura formas del purismo, si bien van recubiertas con decoración vegetal ya barroca. El relicario de *Santa Lucía* (29,5 x 11,2 cms.) de plata con la marca de Pamplona y la burilada [72], es barroco, de comienzos del siglo XVIII, aunque aún conserva el cilindro inferior del astil y la base plana propios del purismo; sin embargo el nudo piriforme y el gollete bulboso son ya barrocos. La pieza remata en una teca oval con aureola de rayos rectos con estrellas alternados con flameados y encima cruz de sección romboidal. También barrocos son una pareja de *relicarios* (36 x 30 cms.), tipo ostensorio de la primera mitad del siglo XVIII. Pieza más suntuosa por su ornamentación es otro *relicario* barroco de la primera mitad del siglo XVIII que lleva la marca de la ciudad de Pamplona [73]. Tiene una sinuosa base sobre triples apoyos en forma de garras a los que se unen tres grandes volutas de follaje rematadas en querubines, grueso nudo piriforme decorado y gollete liso añadido. La teca es oval con sol de nubes y ángeles rematados en rayos rectos alternados con flameados. La decoración vegetal repujada cubre la superficie sobre fondo granulado que en la base incorpora cartelas con el anagrama de Cristo. Los *relicarios de San Esteban y de San Pablo apóstol* (41 x 17 x 14 cms.), pertenecen al rococó de la segunda mitad del siglo XVIII. Llevan las marcas de Pamplo-

na, otra ilegible y burilada [74]. Presentan una abultada base oval de pestaña curvilínea, nudo de pera y teca oval enmarcada por ces y frontón partido rematado en una gloria. Los motivos decorativos son a base de grandes rocallas repujadas.

El apartado de bustos-relicario está ocupado por tres obras importantes por su tamaño y vistosidad. El primero en el tiempo es el *relicario de San Fermín* (115 cms.), obra de producción local, ya que lleva la marca de Pamplona y otra con una cabecita de perfil [75]. Es de plata sobre alma de madera con cabeza y manos policromadas. Su estilo es barroco de un siglo XVIII inicial. Es sabido que el busto-relicario tiene precedentes góticos y que en el siglo XVI esta tipología continuó en auge como comprobamos con el busto de Santa Úrsula catedralicio ya mencionado. Este que ahora comentamos será versión barroca del busto de San Fermín gótico que se venera en San Lorenzo. Como éste se presenta vestido de pontifical portando báculo y bendiciendo. Su rostro inexpresivo e imberbe parece inspirado en el ejemplar gótico del patrono de Navarra. La túnica lisa y la estola sobredorada se ciñen a la cintura con un cordón. En el pecho se instala el relicario rectangular. Se cubre con capa decorada con flores punteadas realizadas a buril y orla con rombos y cuadrados yuxtapuestos con florones en su interior. La cabeza está cubierta con una mitra de plata sobredorada con decoración repujada de roleos enlazados con ángeles desnudos y se enriquece con piedras semipreciosas engastadas. El báculo sigue modelos puristas a excepción de su remate ya plenamente barroco. El busto descansa sobre una peana octogonal rococó decorada con cartelas rocallescas de las cuales, las frontales, llevan las siguientes inscripciones: «Primo Episcopo / d. Firmino Martiri / Et huius Alme Pampilonem Ecclesie». Y en la pestaña: CAP. 6 VERS. 48 – BENE FUNDATA / EST / DOMUS / DOMINI / SUPRA FIRMAM PETRAM. – LUCE [76]. El *busto-relicario de Santa María Magdalena* (76 cms.) es de plata sobre alma de madera con cara y manos del mismo material. Lleva las marcas de Pamplona y YAVAR en la peana y en los ropajes. Es obra, por tanto, del platero pamplonés José de Yabar, cuyo examen figura en el *Libro de Exámenes* en el año 1728 [77]. Contempla la Magdalena con gesto triste la calavera que lleva en su mano. Viste túnica y manto muy adornado con flores y rocallas repujadas abriéndose el relicario oval sobre su pecho. La peana al igual que todo el busto pertenecen al rococó. La primera de forma hexagonal y líneas ondulantes es igual a la peana del busto renacentista de Santa Úrsula, obra también de José de Yabar. De hecho, el busto de la Magdalena parece realizado para formar pareja con el de Santa Úrsula. En las cartelas de la peana va la siguiente inscripción: SANCTE / MARIE / MAGDALENE / RECATRICI y en la pestaña: LUCE – CAP. 7 – VER 33 / LAGRIMIS / CEPIT RIGARE / PEDES EIVS / ET CAPILLIS / CAPITIS SVI TERGEBAT. El *busto-relicario de San Francisco Javier* (105 cms.) es de plata sobredorada y manos y cara policromada con carnaciones. Es obra rococó de la segunda mitad del siglo XVIII. Al santo navarro se le representa como peregrino y abriendo con sus manos la sotana para mostrar el corazón donde se instala el relicario circular orlado de ces. Lleva túnica pegada al cuerpo y ornamentada con motivos a buril a base de rocallas, ces, cartelas romboidales combinados con veneras repujadas, símbolos de peregrino que también aparecen sobre la esclavina. De su cinturón cuelga una cantimplora y un rosario y porta en sus manos un cayado y una vara de azucenas. Su cabeza reproduce los rasgos faciales del santo conocidos por sus retratos coronándose con aureola sobredorada que incorpora pedrería engastada. La peana es igual que la del busto-relicario de San Fermín y presenta las mismas marcas, la de Pamplona y otra que representa una cabecita de perfil [78]. En las cartelas figura la inscripción: CANONICO ECLECTO / D. FRANC° XAVIERO / INDIARUM APOSTOLO / ET HUIUS ECLESIE PAMPILON; y en la pestaña: PHILIP. - CAP. 3. VER-7 / HEC ARBITERATUS / SVM / PROPTER / CHISTUM / DETRIMEN / TA. Otra tipología de relicario es el de cruz a la que corresponde un ejemplar (53.5 x 15 cms.) de estilo bajorrenacentista de comienzos del siglo XVII configurado con una base triangular bulbosa sobre patas aveneradas, astil con cilindro inferior, nudo semiovoide y cruz de brazos rectos rematada en perillones, con óvalos abiertos para las reliquias. Al siglo XVIII pertenece un *relicario* (22 x 14.5 cms.) de filigrana de plata de estructura oval rodeada por un entramado de tallos y flores que se eleva en una pequeña base circular y culmina en una corona vegetal.

Finalmente la relación de piezas del barroco se completa con una *sacra* (58 x 32 cms.) de plata parcialmente sobredorada de la primera mitad del siglo XVIII en forma de gran tarjetón rodeado de roleos vegetales y niños desnudos cuyas extremidades inferiores se transforman en vegetales y un sagrario de plata, de estilo rococó de la segunda mitad del siglo XVIII. Fue donado en 1760 por el obispo don Gaspar de Miranda y Argaiz y labrado por los plateros Antonio Hernández, Manuel de Beramendi y otros. Esta «urna de plata» realizada para la exposición eucarística el día de Jueves Santo costó 25.440 reales [79]. Se estructura en forma de templete de planta cuadrangular con un orden corintio de columnas rematado en dinámica cubierta. Figuran en sus frentes temas repujados alusivos a la Eucaristía, el Pelícano y el Cordero Místico y en los laterales la Ultima Cena y el Descendimiento, en tanto que los Evangelistas son añadidos con posterioridad.

NEOCLASICISMO

El período neoclásico se halla representado en el tesoro catedralicio por un elevado número de piezas procedentes de talleres locales más algún conjunto de origen madrileño, obra del platero Manuel de Vargas Machuca. A este platero de Madrid pertenece un *acetre* (22 x 8.5 x 13.7 cms.) fechado en 1785 y con la marca VAR / GAS semiborrada y las de Madrid corte y Madrid villa sobre la cifra 85, marcas que se repiten en una balsamera, una jarra, un hostiario y unas vinajeras. El acetre presenta una forma campaniforme invertida con decoración de rosetas y ces en el arranque del asa. La *balsamera* se compone de bandeja (32 cms.) y recipiente (14.5 x 7.5 cms.) con



ESCRIBANÍA.

las marcas antes descritas. La bandeja es circular con orilla curvilínea y moldurada y en su centro una arandela con tres hojas que sirve de base al recipiente; éste es liso con pico triangular y asas en forma de ces [80].

Se conserva también una *bandeja* (29 cms.) circular de perfil ondulado y moldurado y campo liso, todavía de gusto rococó. Este modelo de bandeja aparece ya en el *Libro de Exámenes* de los plateros de Pamplona en 1762 y vuelve a repetirse años más tarde. Lleva la marca de la ciudad de Pamplona, la burilada y LEN / ZANO correspondiente al platero pamplonés Miguel de Lenzano, maestro que realiza su examen en 1750 [81]. En lo referente al apartado de *cálices* merece la pena destacar varias piezas. El neoclásico madrileño está representado por dos cálices, el primero (25 x 13 x 8 cms.) de plata con la copa sobredorada; se compone de base de dos cuerpos cóncavos, nudo troncocónico culminado por una moldura cilíndrica y copa abierta. Lleva decoración troquelada de sogueado, perlas y cordón aplicados a las aristas además de palmetas [82]. Incorpora la marca MANRIQUE correspondiente a uno de los dos plateros madrileños con este apellido, Joaquín (1772-1823) o Jacobo Manuel (1800) [83]. El segundo *cáliz* (28,5 x 14,4 x 8 cms.) lleva las marcas SELLAN y las de Madrid Villa y Corte sobre la cifra 83 correspondientes al platero Juan Sellán (1821-1884), a Madrid y al año 1883 [84]. Será pues una obra tardía del platero correspondiente al año anterior de su muerte. Se compone de basamento elevado, astil grueso, nudo piriforme estrangulado y esbelta copa, ésta con ornamentación de motivos eucarísticos y la base con motivos florales y cartelas estampadas [85]. Sin embargo, hay otro tipo de cálices salidos del taller de Pamplona. Uno de ellos (25 x 13 x 8 cms.) de plata, neoclásico, lleva las marcas de SASA, 816 y PP coronadas correspondientes al artífice pamplonés Vicente Sasa, examinado en 1807 [86], al año 1816 y a la ciudad de Pamplona. Va recubierto de una abundante decoración de motivos vegetales en la base y la subcopa aquí estampillada y de troqueles de perlas [87]. Otro *cáliz* (25,2 x 13 x 7 cms.) de plata, de estilo neoclásico, presenta las marcas YRI / ZIBAR, 818 y PP coronadas correspondientes al platero pamplonés Miguel de Yrizibar examinado en 1786 [88] el año 1818 y el de la ciudad de Pamplona. Se decora en las aristas con cordoncillo. Un tercer *cáliz* (26,5 x 15 x 8 cms.) de plata dorada con las marcas LECUN / VERRI, 66, y PP coronadas que corresponden al artífice Eugenio Lecumberri examinado en 1823 [89] de quien se conservan varios cálices neoclásicos marcados, al año 1866 y a la capital navarra. Mantiene este cáliz la estructura lisa del cáliz del siglo XVIII pero su ornamentación de troqueles y estampaciones pertenece al siglo XIX [90]. No presentan marcas cuatro *cálices* iguales (26,5 x 15 x 8,5 cms.) de plata dorada de la segunda mitad del siglo XIX. Son neoclásicos y siguen un esquema de base abultada y copa rígida y ornamentación troquelada de perlas y cordón a distinta escala. Finalmente, otro *cáliz* (27 x 13,5 x 8,7 cms.) de plata dorada de la primera mitad del siglo XIX es también neoclásico con decoración de hojas lanceoladas en la subcopa. No lleva marcas [91].

Piezas exóticas son una pareja de *candelabros* (41,5 x 13 cms.) de plata y de origen parisino, a juzgar por la marca que presenta G J B A correspondiente al artífice de París Jacques-Gabriel André Bompart [92]. De estilo imperio se estructuran con base circular, astil en forma de hermes y sobre ella dos nudos, campaniforme y ovoide, respectivamente. Cuenta con dos brazos sinuosos, rematados en estructuras campaniformes. Presenta decoración troquelada de cordoncillo, palmetas y hojas lanceoladas.

Se conserva también un *cazo* (24,5 cms.) de plata, liso con las marcas de J. ROSICH, 63 –1863– y el de la ciudad de Pamplona [93] y un copón (27 x 12,5 x 10,3 cms.) de plata, con las marcas SASA, 820 y PP coronada que corresponde a Vicente Sasa, 1820 y la ciudad de Pamplona [94].

A este período y al estilo neoclásico pertenece un *Crucifijo de altar* (58 x 18 cms.) de plata, con las marcas S / GARCIA, 47 y PP coronada que corresponde al artífice pamplonés Serapio García examinado en 1823 [95], al año 1847 y a la ciudad de Pamplona. De estilo neoclásico su esquema se compone de una base triangular sobre patas esféricas y cruz plana con remates de piñas. Sobre un fondo granulado se adosa un Cristo de tres clavos con aureola de rayos planos. Hay también en el tesoro catedralicio una *jarra* (22 cms.) con la cifra 85, correspondiente a 1785 [95], según se ha visto antes en el acetre y balsamera. Es de forma panzuda ornamentada con estrías verticales y asa en forma de ce. Una *naveta* (25,5 x 11,5 cms.) de plata, de estilo neoclásico de finales del siglo XIX con las marcas de M / LAFUENTE, M-E flanqueando un pequeño copón rematado en cruz y león rampante correspondientes al artífice,

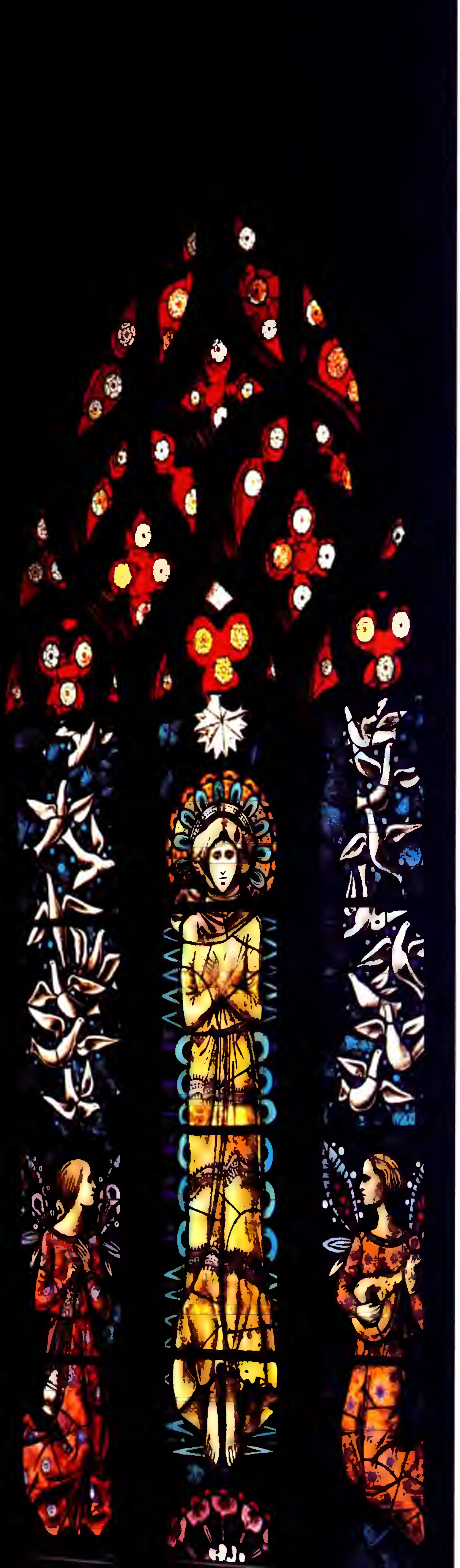


CÁLICES DE PLATA SOBREDORADA PERTENECIENTES AL PERIODO NEOCLÁSICO.

al contraste y a la ciudad de Zaragoza [97]. Está estructurada con una base circular, nudo ovoide y casco rematado en semiesfera con decoración de troqueles de perlas en las aristas y motivos vegetales estampillados en la base y en el cuerpo. Una *palmatoria* lleva también la marca del platero zaragozano M / LAFUENTE, y otra la de OT PEREZ correspondiente al platero de Pamplona Tadeo Pérez examinado en 1787 [98].

Pertenecen al neoclasicismo algunos relicarios. Un *relicario* (19 x 6 cms.), tipo ostensorio, con las marcas SASA, 26, y Pamplona correspondientes al platero Vicente Sasa y al año 1826 [99]. Sigue el esquema barroco de nudo piriforme y no lleva ornamentación. Tres *relicarios* de tipo ostensorio llevan la marca de LECUN / VERRI, el platero de Pamplona Eugenio Lecumberri. Entre ellos, el de *San Gregorio Ostiense* (29,2 x 12 cms.) es de tipo ostensorio y lleva también las marcas 58 correspondiente al año 1858 y la de la ciudad de Pamplona. Se compone de base circular, astil con nudo campaniforme con cilindro superior y viril oval con rayos biselados. La decoración troquelada presenta perlas en las aristas y palmetas en la base. Un segundo *relicario* (33,5 x 13 cms.) lleva las marcas de Lecumberri, Pamplona y la cifra 66 –1866– y se ajusta a la descripción anterior. El tercer *relicario* (16,5 x 7,5 cms.) con la marca del citado platero difiere de los otros dos por el nudo piriforme y el sol calado [100]. Otro *relicario* con reliquias de varios santos (28,5 x 11 cms.) lleva marca de (P)EREZ, probablemente Tadeo Pérez y la de la ciudad de Pamplona. El *relicario de las Santas Nunilo y Alodia* (77 x 22,7 cms.) procede de Leire, presenta las marcas de SASA, 82 –1882– y Pamplona. Se compone de base circular, nudo acampanado y estrecho y alargado viril. Guirnaldas en el nudo y hojas lanceoladas en la base componen su ornamentación. El *relicario* de San Veremundo de Irache forma pareja con el anterior [101].

Una *sacra* (42 x 43 cms.) de plata, con las marcas SASA y Pamplona de comienzos del siglo XIX, de estilo neoclásico con marco de tornapuntas de ces, guirnaldas y restos de rocalla. Finalmente cierra el capítulo de piezas neoclásicas dos juegos de *vinajeras*, el primero con las marcas VAR / GAS y los de Madrid villa y Corte sobre la cifra 85, correspondiente al platero madrileño antes mencionada en diferentes piezas [102]. La bandeja oval con pestaña mixtilínea moldurada y recipientes panzudos con estrías vegetales y asas sinuosas. Otro juego de vinajeras (29 x 20 cms. bandeja y 15,5 recipientes), lleva las marcas SASA, 816 –1816–, y Pamplona, de estilo neoclásico, con recipientes en forma de aguamanil y asa recta con decoración estampillada y bandeja oval con troqueles. Otro juego de vinajeras (12,5 x 7 cm. la bandeja y 11,5 recipientes) de plata, de estilo neoclásico y las marcas LECUN / VERRI, 65 –1865– y Pamplona [103].



VIDRIERA N.º 14. LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA.

VIDRIERAS

Una catedral

gótica es imposible concebirla prescindiendo de las vidrieras. Su presencia no es una casualidad, ni solo un elemento que encaje bien en su arquitectura, ni una técnica escenográfica teatral. Las vidrieras góticas tienen, en el nacimiento de la arquitectura y la estética de ese estilo, una razón mucho más profunda. La catedral gótica es un misterio de luz. Nació de una atrevida aspiración: poner la arquitectura misma al servicio de la luz. Y no de una luz cualquiera, sino de la trascendente y divina iluminación. Nos consta expresamente por los escritos del abad Suger, de Saint Denis. El fue «el primero en concebir el sistema arquitectónico como un simple marco para sus ventanas, y en concebir éstas, no como aberturas en el muro, sino como superficies translúcidas para adornar con pinturas de tema religioso. Esta doble invención distinguía el estilo de Suger del románico, y es de hecho la novedad de la arquitectura gótica» [1].

La catedral de Pamplona, hija legítima del gótico francés, no podía escapar a este concepto. No podemos saber si su precedente románica estuvo adornada también con vidrieras, aunque nos inclinamos a creer que, dadas sus importantes dimensiones, no careció de ellas. Incluso algún pequeño fragmento en un ventanal de la girola actual [2] pudo ser aprovechado de ellas, teniendo en cuenta que la cabecera románica perduró hasta que fue demolida para ser sustituida por la actual en los últimos años del siglo XV. Pero, dejando aparte esta cuestión, es claro que la catedral gótica actual, que se planeó y comenzó a surgir en los últimos años del siglo XIV, tuvo desde el principio una programación definida de vidrieras para sus ventanales.

Dos hechos, sin embargo, deben apagar en parte nuestro entusiasmo. Primero, las dimensiones relativamente pequeñas de los ventanales de la catedral. Es un hecho que ha encontrado explicaciones, no muy convincentes, en el crudo clima de la capital navarra, en el recuerdo del hundimiento de la catedral románica y en la propia estructura y disposición

de las cubiertas de las naves laterales. El hecho es que los ventanales no alcanzan la asombrosa amplitud, frecuente en las grandes catedrales góticas europeas, y pueden considerarse relativamente escasos en sus dimensiones, restando así posibilidades a la exhibición de las vidrieras. El segundo hecho es que, en la época de la culminación de la obra de la catedral, había pasado la edad de oro de las vidrieras, que puede señalarse en torno al siglo XIII. Hay que conceder, sin embargo, que en el siglo XVI, cuando se colocaron las de Pamplona, este arte conocía un notable esplendor, hasta tal punto que esta época se considera, después del siglo XIII, como la más notable en su evolución. Aun así, no hemos tenido la suerte de conservar sino una pequeña muestra de las vidrieras originales, como diremos enseguida.

Debemos adelantar que, al menos de momento, la documentación sobre estas vidrieras antiguas se ha mostrado severamente avara: poco o nada de autores y fechas exactas. Por las noticias del siglo XVIII sabemos que toda la iglesia catedral tenía vidrieras, tanto en la nave central, crucero y ábside, como en la girola y capillas laterales y parece ser que todas eran figurativas o historiadas.

La cronología de la construcción del templo catedralicio nos lleva a los primeros años del siglo XVI, para la terminación de su estructura. La colocación de vidrieras ocupa un estadío intermedio entre la obra arquitectónica misma y el mobiliario. Presuponen aquella, y no pueden demorarse tanto como éste. Debe pensarse, por tanto, que, apenas superado el esfuerzo económico de la obra estructural, se acometería cuanto antes la instalación de vidrieras, necesarias, por otra parte para hacer mínimamente acogedor el templo frente a las severas condiciones climáticas del invierno pamplonés. Otros componentes del templo fueron instalados tempranamente: la reja gótica lleva la fecha de 1517 y poco después se construiría la otra del coro y la sillería de éste, en la primera mitad del siglo [3]. La observación estilística de las vidrieras más antiguas que han perdurado hasta ahora, nos lleva en efecto, al siglo XVI. Son las cuatro de la nave central más cercanas al crucero en el lado de la epístola. Lo confirma un dato interesante que, tomado del P. Cros, aporta el P. Schurhammer, S. J. *(San Francisco Javier, su vida y su tiempo,* Pamplona 1992, t. I, p. 90): la cuarta de estas vidrieras fue costeada por Miguel de Espinal, pariente de Francisco Javier.

El archivo de la catedral nos depara un único documento que se acerca a esa fecha. Entre un conjunto de memoriales al cabildo, del siglo XVII, aparece uno sin fecha, pero que bien pudiera ser de los primeros años de ese siglo. Dice así: «Juan Carlos Bionde residente en esta ciudad dice que de horden de V.S. ha echo toda la obra de las vidrieras de la St.ª Iglesia en que estaba obligado haviendolas puesto con la perfección necesaria y para su conclusión ha sido preciso el balerse de un oficial de tierra extraña con fin de abrebiar en dichas obras, el cual le tiene todabia en su casa y compañia dandole la costa y salario competente y para deliberar el despido, o no como tambien el hauiarse el suplicante a otra parte adonde pueda emplearse en su facultad y profesión desea saber de V.S. si acaso en dicha Sta. Iglesia se ofrezen algunas otras obras además de las que se han echo tocantes a vidrieria porque el Suplicante está pronto de servir a V.S. primero que a otra cualquiera comunidad ni particular alguno en cuya consideración = suplica a V.S. sea servido de dar al Suplicante la horden que fuere de la mayor combeniencia de V.S. a que esta pronto de executarla para que de otra manera el Suplicante pueda despedir dicho oficial y en cuanto a su persona tomar su hauio que en ello esta» [4]. Aquí se plantean los interrogantes: ¿Fue Bionde el autor de todas las vidrieras del siglo XVI? ¿Fue el último que intervino en su conjunto? Tomando el documento al pie de la letra, habría que concluir que las hizo todas «toda la obra de las vidrieras de la Sta. Iglesia». Pero también cabe interpretar restrictivamente que hizo toda la obra «en que estaba obligado», es decir, que cumplió su contrato, que no tendría que abarcar necesariamente todas las vidrieras. Quede ahí por ahora la cuestión.

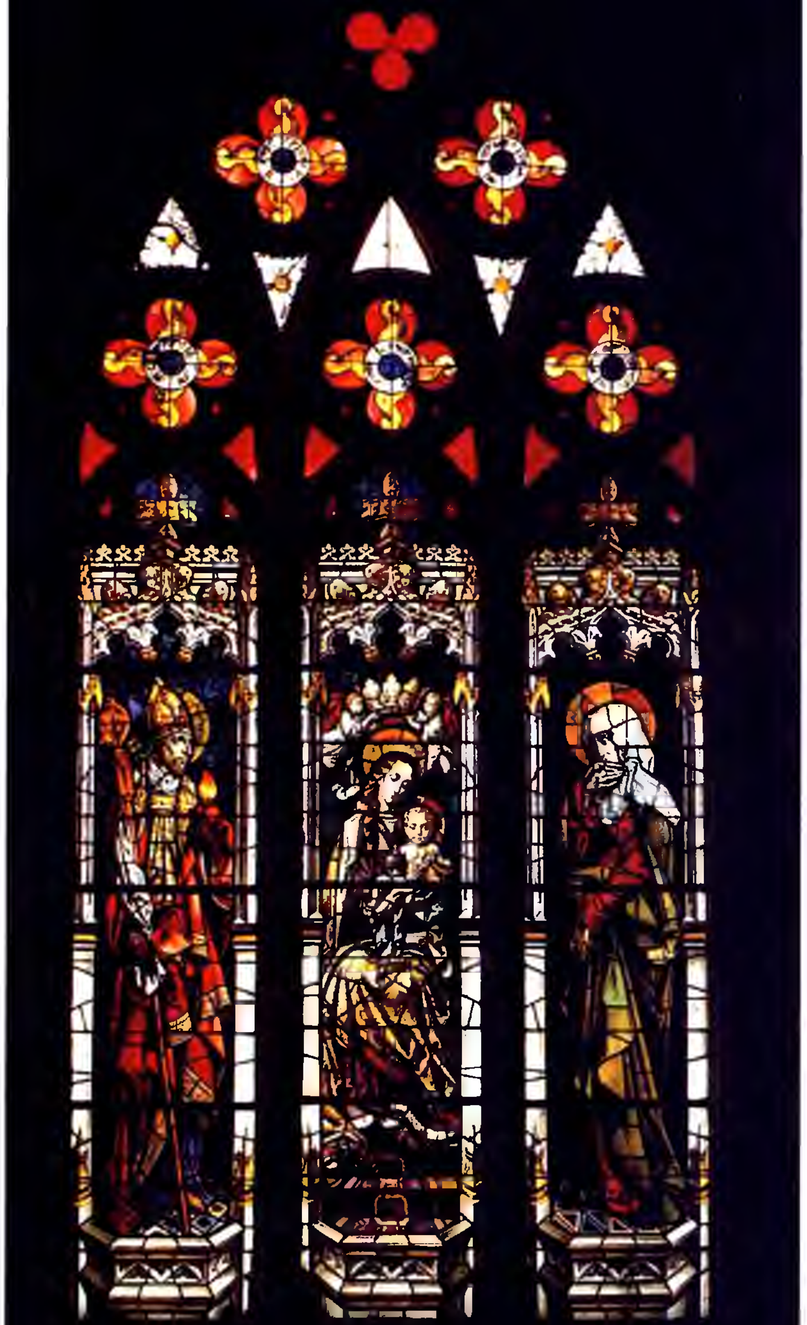
Según el profesor Nieto Alcaide, el siglo XVI fue un momento floreciente para las vidrieras en España. Entre sus posible causas cabría destacar las numerosas catedrales construidas en este siglo; la inflación, que hizo que muchas fueran importadas de los Países Bajos; la llegada de artistas procedentes de Europa, en busca de encargos, ante la actitud de los protestantes, contrarios a las imágenes [5]. En este contexto hay que colocar la instalación de las primeras vidrieras de la catedral gótica de Pamplona. Parece muy probable que fueran realizadas en la primera mitad del siglo XVI. Por desgracia, sólo los cuatro ventanales citados han llegado hasta nuestros días con aquellas vidrieras. Aparte del deterioro lógico causado por los elementos a lo largo del tiempo, y de la carencia del seguimiento adecuado para su conservación, la circunstancia de existir una factoría y depósito de pólvora, que los documentos llaman «el molino de la pólvora», en la parte de la muralla o bajo la misma, situada al noreste de la catedral, hizo posible que sucesivas explosiones afectaran lastimosamente al propio edificio y muy especialmente a su parte más frágil, es decir, a las vidrieras, haciéndolas desaparecer en su mayor parte. Ocurrió una primera explosión hacia 1673. Ya en aquella «se experimentó daño en las vidrieras», según constataría más tarde el prior Lubián. Es posible que padecieran daño en esta ocasión las vidrieras del norte. En 1725 «se pusieron vidrieras encima del órgano», es decir, en el ventanal tercero del lado del evangelio a partir del crucero [6]. En el siglo XVIII se repitió el incendio cuatro veces. Las tres primeras pudo ser atajado, pero el último fue tan repentino que no dio tiempo a nada y causó daños incalculables. De los testimonios de la época, ya publicados [7], podemos extraer lo referido a las vidrieras en esta explosión, ocurrida en 1733. Joaquin Muru, vicario de San Cernin: «Apenas hubo vidriera que no se quebrase...». El secretario del Cabildo: «Quebró los vidrios pintados de la parte del Evangelio, arrojando varias pilastras o columnillas de las ventanas». Fermín Lubián: «En el santo templo sucedieron las ruinas siguientes: en la ventana primera que cae al lado de San Joseph al crucero [el ventanal occidental del crucero norte] arrancó una de las dos pilastras de la ventana con parte de las piedras que forman la rosa de encima. En la ventana cuarta de la nave principal, que


AVE·GRACIA PLE





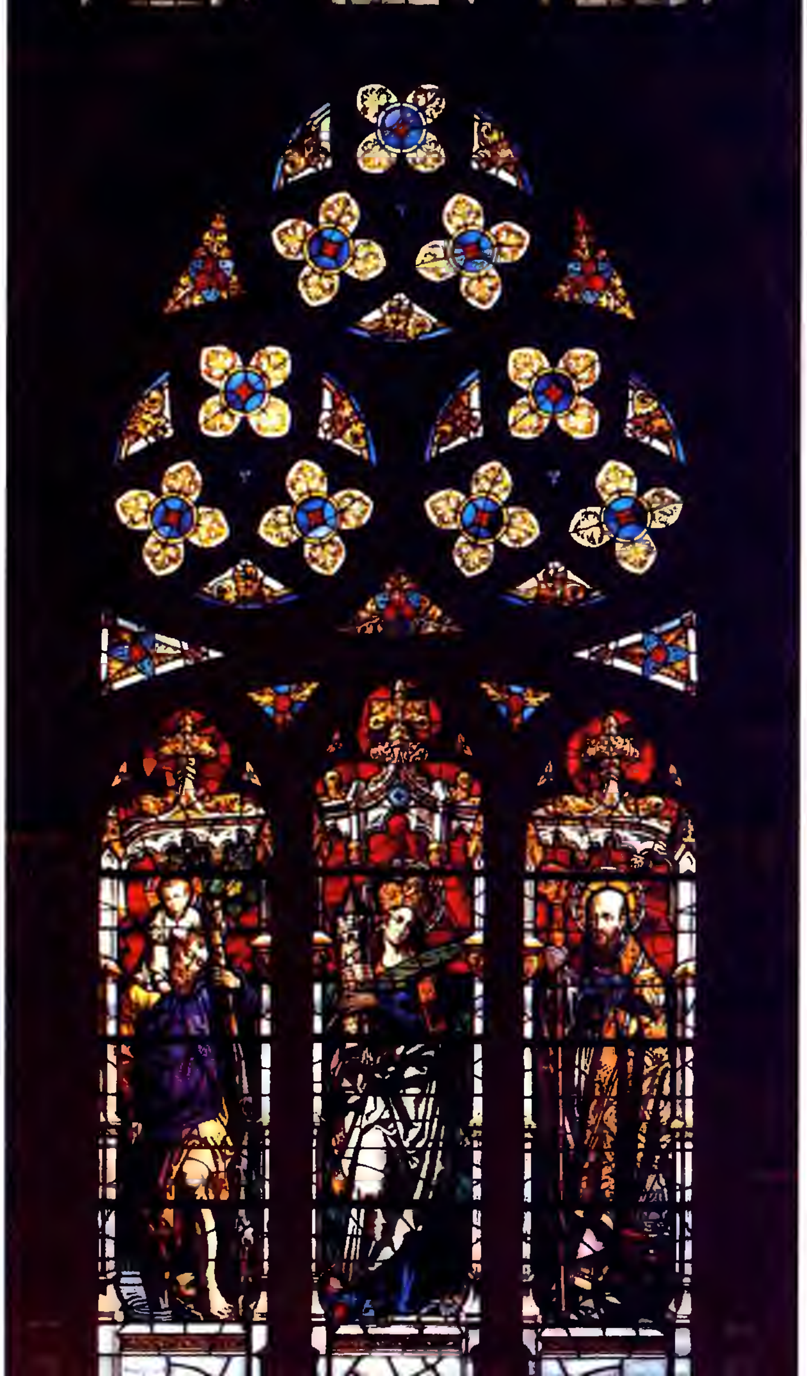




VIDRIERA N.º 7. SAN AGUSTÍN, LA VIRGEN SEDENTE Y SANTA MÓNICA.

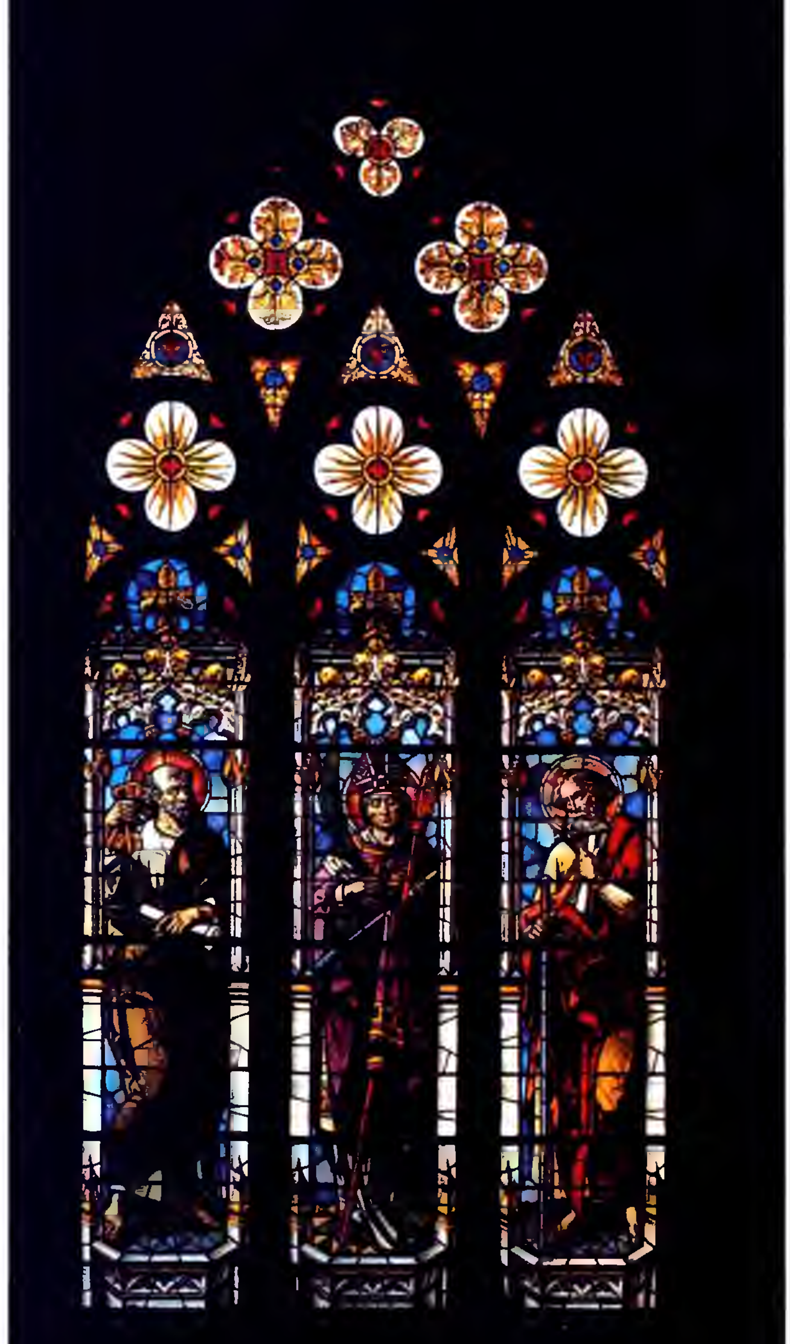
corresponde a donde el santo Cristo detrás del coro [la cuarta del Evangelio empezando desde el crucero], otra pilastra; y en la ventana quinta de la mesma nave, que es la pegante a la torre [de la fachada románica] rancó las dos pilastras y casi todas las piedras de la rosca o rosas que forman su adorno. Todas las vidrieras de estas seis ventanas [una del crucero y cinco de la nave] las hizo pedazos, en algunas no dejando señal, en otras tal cual pedazo, y algunas de las barras de /?/ estaban aseguradas en las mesmas paredes para sostener las vidrieras. En la vidriera que está en el crucero sobre el arco por donde se entra a la capilla de san Blas [la oriental del crucero norte] derribó parte de los vidrios y también en la otra que cae en el otro lado del crucero pegante al caracol donde está Nuestra Señora de las Buenas Nuevas [la occidental del crucero sur]; pero en las piedras de estas ventanas no hizo daño. En las vidrieras bajas hizo parte de daño en las que corresponden a las capillas de San Martín, Santísima Trinidad, San Juan, el Santo Cristo y Caparroso, y la vidriera de Santa Catalina la rancó toda. La vidriera de sobre la puerta del Priorato [ventanal occidental del paso al claustro] hízola añicos y en la vidriera del coro de san Juan, casi lo mesmo, pero en las rosas que están sobre la puerta principal de la Santa Iglesia fue corto el daño [se refiere a los rosetones de la fachada románica]. En la sacristía la vidriera de sobre la ventana rancó enteramente y no hizo lesión alguna en las otras de los dos lados y ni en la que está frente, que es la de sobre el lavatorio. En las de la sala capitular fue corto el daño. En la vidriera de la Barbazana casi como la metad rompió y lo digno de extrañarse no es ésto, sino que a las barras tan recias que hay de lo alto abaxo y en cruzados para sostener la vidriera, las torció y agobió como si fueran de cosa flexible. (...) En la Santa Iglesia cayeron con el ímpetu que cualquiera discurrirá, las pilastras y piedras de las ventanas, los vidrios y barras de hierro (...).» Resumiendo: Quedaron destrozadas las vidrieras y parte de las tracerías de piedra en los ventanales del lado del Evangelio, tanto en el crucero como en la nave mayor y en las capillas, y además, dos ventanales del lado de la Epístola: los occidentales del crucero y del paso al claustro. Parece que se salvaron de momento los rosetones de la fachada románica y los dos del crucero, además de los ventanales del ábside y girola. Puede esto explicarse, por otra parte, por la dirección de la onda expansiva de la explosión, que afectó al lado NE de la catedral, mientras que el lado sur quedó protegido por la propia fábrica de la catedral.

Cuarenta años después de esta desgracia, el cabildo había remediado la falta de vidrieras, aunque de modo precario. Antes de hacer frente a este gasto, se acometieron otras obras de restauración de los importantes desastres producidos por la explosión. Pero en 1773 se pagaron 3.350 reales a Pedro Garaycoechea, maestro estañero, vecino de Pamplona,



VIDRIERA N.º 8. SAN CRISTÓBAL, SANTA BÁRBARA Y SANTO OBISPO.

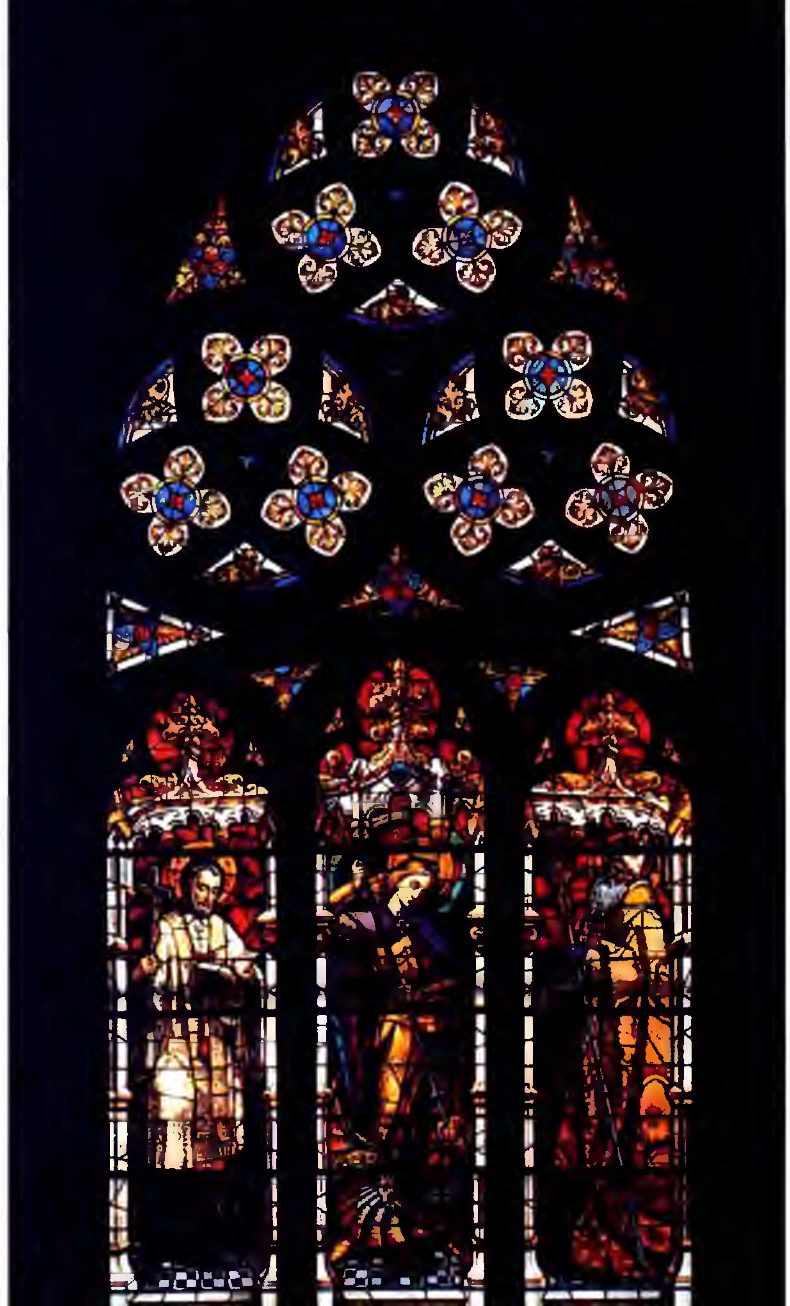
VIDRIERA N.º 9. SAN PEDRO, SAN FERMÍN Y SAN PABLO.



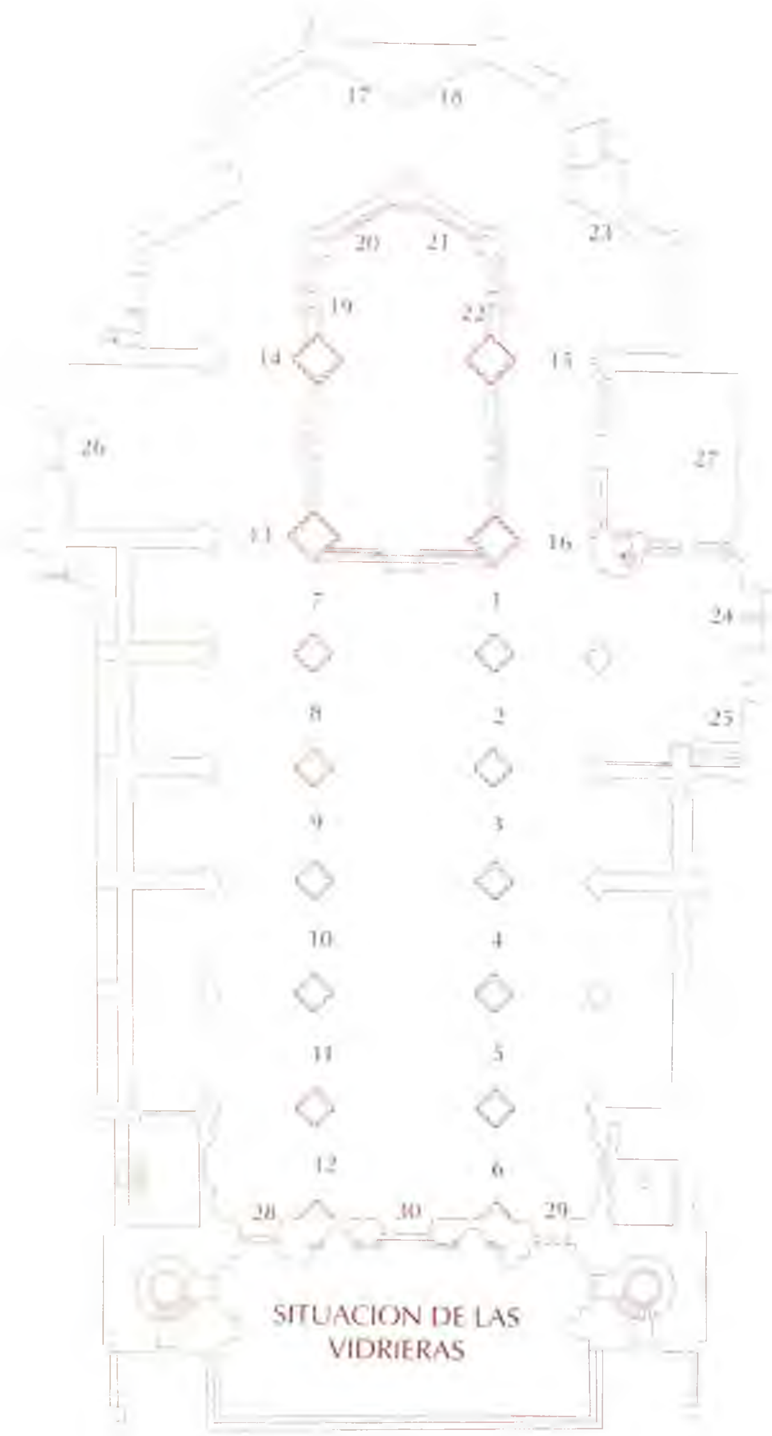
«por el coste de hacer de nuevo diferentes vidrieras y componer otras de esta Santa Iglesia» [8]. No debió de ser un arreglo muy a fondo, ya que, como veremos, en los primeros años del siglo XX estaban las vidrieras y las propias tracerías en situación insostenible.

No cesaron las desgracias para las vidrieras con el siglo XVIII. Durante el sitio de Pamplona en la Guerra de la Independencia, quedaron rotas varias vidrieras de la nave mayor y de la sacristía. Fueron reparadas en 1813 por el estañero Nicolás de Goñi y el carpintero Cruz Aramburu, que cobraron 244,25 y 296 reales fuertes respectivamente [9]. En 1823 explosionó también en la muralla una caja de municiones, quizá con ocasión del asedio y bombardeos que sufrió entonces la capital navarra. Recuérdese que alguna bomba cayó en el sobre-claustro de la catedral [10]. A consecuencia de estas explosiones se perdieron las vidrieras de la cabecera con casi todos los maineles de sus ventanales. Se taparon éstos con lonas y en 1824, por acuerdo capitular, se repararon de algún modo estos ventanales de la Capilla Mayor [11]. No fue muy satisfactorio el arreglo y seguían necesitando remedio los de la nave principal, puesto que en 1865, en una instancia del Cabildo al Obispo, en la que se le solicitaba que instruyese un expediente al Gobierno para la reparación del templo catedralicio, se aludía, entre otras reparaciones necesrias, a «los pilares de los ajimeces con sus vidrieras que experimentaron los mismos deterioros» en 1823 [12].

En 1917 la situación de los ventanales y vidrieras era tan grave que no se podía prolongar su remedio. Algunos fragmentos de tracería que cayeron sobre el propio coro, mientras el Cabildo cantaba el oficio una tarde de los primeros días de enero, fueron ya la gota que colmó el vaso del aguante de los capitulares [13]. El día 31 de enero de 1917, el Cabildo ordenó al arquitecto diocesano, D. Angel Goicoechea, que hiciese un reconocimiento de los ventanales. El 15 de abril entregó su informe, en el que constaba que «era ruinoso el estado de los ventanales situados en el lado del Evangelio de la nave central, exigiendo renovación total cinco ventanas y parcial dos, es decir, todos los del lado del Evangelio, incluso la del crucero, frente al altar mayor, a excepción de la primera situada junto a la puerta que está renovada [en realidad ésta era nueva, correspondiendo al tramo neogótico añadido cuando se hizo la fachada neoclásica]; y que había habido necesidad de desmontar las vidrieras por su pésimo y peligroso estado (...)». El Cabildo ordenó la restauración de dichos ventanales y del segundo del lado de la epístola [14]. Sin pérdida de tiempo empezó «la obra de reparación de los ventanales de la nave mayor de la catedral», el 17 de junio de ese mismo año 1917 [15]. Dos meses después, el 17 de agosto, la Comisión de Monumentos Históricos de Navarra celebró una sesión en el sobreclaus-



VIDRIERA N.º 10. SAN FRANCISCO JAVIER, SAN MIGUEL Y SANTO OBISPO.



tro de la catedral. En ella Goicoechea mostró a los miembros de la Comisión las vidrieras, que se habían desmontado y estaban expuestas sobre el suelo para poderlas examinar. De este examen concluyeron los vocales que las vidrieras estaban en un estado tan deplorable que «se hacía imposible el intento de una restauración» por lo costosa y el nulo valor artístico que tenían. Se le preguntó al arquitecto por el estado de las del sur y respondió que pensaba desmontar alguna para poder aconsejar al Cabildo [16]. Este le dio un voto de confianza para que eligiera, entre tres presupuestos presentados, el más conveniente. Goicoechea vio la necesidad de rehacer el calado de la ventana del órgano (la tercera del Evangelio, antes mencionada) que, entretanto, se tapió con ladrillo. El 28 de julio de 1919 se terminó la restauración de los ventanales [17]. Puso las vidrieras (sucesivamente) la Casa Maumejean Hnos. de Madrid y costaron 14.818 pesetas. Todas las obras fueron dirigidas por Goicoechea. Supuso un esfuerzo notable para el Cabildo. Precisamente «el excesivo precio de las vidrieras y su discutible calidad, a causa de la guerra europea» fue causa de que no se adquirieran por entonces «para los ventanales segundos de ambos lados, que han quedado sin restaurar» [18]. Una vez repuestas o reparadas las tracerías, se fueron instalando las seis vidrieras de la Casa Maumejean en la nave central, en 1919, 1927, 1929 y 1937.

Hacia 1970 recibió la catedral un legado de 2.000.000 de pesetas del matrimonio de Pamplona, Goñi-Cabrera, con el cual pudo acometerse la empresa de completar las vidrieras que faltaban en la nave central, cabecera, transepto y capillas. Recibió el encargo el eminente artista segoviano Carlos Muñoz de Pablos [19]. Así se colocaron sus vidrieras, en 1974, en los cuatro ventanales del transepto, los dos del fondo de la girola [20], el último del lado del Evangelio (junto al hastial) de la nave central y los tres rosetones del hastial, además de todos los de las capillas laterales (en este caso, con vidrieras no figurativas); y en 1983, en el ventanal de la capilla de Caparroso, en la girola y en el situado sobre la puerta de salida al Claustro. El mismo vidriero desmontó, restauró y volvió a colocar en 1977 las cuatro vidrieras antiguas del siglo XVI, de la nave central.

Fuera del templo catedralicio, en sus dependencias, hay otras vidrieras. En el refectorio, al adecuarlo para capilla, se colocaron en 1891. Fueron realizadas por la casa Mayer de Munich [21]. En la capilla Barbazana hay dos grandes ventanales (un tercero, sobre la puerta sigue sin tracería) hoy ocupados por vidrieras. Antes tuvieron calados o celosías mudéjares y algo de vidrieras, de lo cual casi nada quedaba últimamente, ya que también estos ventanales sufrieron bastante con las explosiones del siglo XVIII. Así que, en 1956, coincidiendo con la promoción de la diócesis al rango de Arzobispado, se colocó en el ventanal oriental una vidriera, diseñada por José Yárnoz y ejecutada por la Casa Cuadrado, de Madrid. La del ventanal meridional se colocó también por entonces, realizada por los mismos autores.

Proponemos ahora el temario o iconografía de las vidrieras. Para evitar mayores explicaciones hemos numerado los ventanales del templo en un plano simplificado donde se indicará la situación de cada vidriera que sucesivamente describiremos. En las ventanas de la nave central, divididas verticalmente en tres espacios por los maineles, se citan los personajes de izquierda a derecha del espectador. En las ventanas de la cabecera, con motivos heráldicos, se citan éstos de izquierda a derecha y empezando por arriba [22].

1. La Anunciación: El ángel, la Virgen, un personaje arrodillado.
2. Santa Lucía. San Juan Bautista. Santa Catalina.
3. La flagelación de Cristo.
4. San Miguel (¿San Gabriel?). La Virgen en pie con el Niño (a sus pies, un escudo heráldico: un lobo sobre fondo dorado). Santa Bárbara.
5. San Fernando. Santa Teresa de Jesús. San Isidro Labrador (con los nombres a los pies). Entre

los círculos lobulados superiores, restos de vidrieras antiguas.

6. San Veremundo de Irache. San Raimundo de Fitero. Beato Esteban de Zudaire, S.I.

7. San Agustín. La Virgen sedente con el Niño. Santa Mónica.

8. San Cristóbal. Santa Bárbara. Santo Obispo ¿San Martín?

9. San Pedro. San Fermín. San Pablo.

10. San Francisco Javier. San Miguel. Santo Obispo: ¿San Saturnino? [23].

11. Santa María Magdalena. Un Papa. San Francisco de Asís.

12. Santa Nunilo. San Gregorio Ostiense. Santa Alodia.

13. La Adoración de los pastores.

14. La Asunción de Nuestra Señora.

15. La Crucifixión de Nuestro Señor.

16. La Coronación de Nuestra Señora.

17. Jesús entre los doctores del Templo.

18. La Venida del Espíritu Santo.

19. Escudos heráldicos de: Príncipe de Viana, Arturo Tabera, Pedro de Veraiz, Sancho Sanchiz de Oteiza, Colegiata de Roncesvalles, Abadía de Leire, Arnaldo de Barbazán, Miguel Périz de Legaria.

20. Escudos heráldicos de: Urbano II, Benedicto XIII, Pablo VI, Pío XII, Catedral de Pamplona, Martín de Zalba, Enrique Delgado, José Méndez.

21. Escudos heráldicos de: Navarra, Pamplona, Tudela, Olite, Evreux, Estella, Sangüesa, San Juan de Pie de Port.

22. Escudos heráldicos de: Aralar, Javier, Miguel Sanchiz de Asiain, Prudencio de Sandoval, Blanca de Navarra, Lancelot de Navarra, Juan Bessarion, Antonio Zapata.

23. Cristo Juez y ángeles. La Visitación de Nuestra Señora.

24. Escudo del Cabildo de Pamplona y cartelas AVE-EVA.

25. En blanco. Escudo y rótulo con los donantes de las vidrieras.

26, 27, 28, 29, 30. Rosetones de colores.

En la Capilla Barbazana (Claustro):

Ventanal frontal:

Arriba: La Virgen, el Espíritu Santo, dos ángeles turiferarios.

Resto: Los doce apóstoles.

Ventana lateral:

Arriba: San Miguel de Aralar. Escudos de Enrique Delgado y del Cabildo Catedral.

Resto: San Fermín, San Francisco Javier, San Veremundo de Irache, San Saturnino, San Gregorio Ostiense, San Raimundo de Fitero.

En el Refectorio (actual Museo Diocesano):

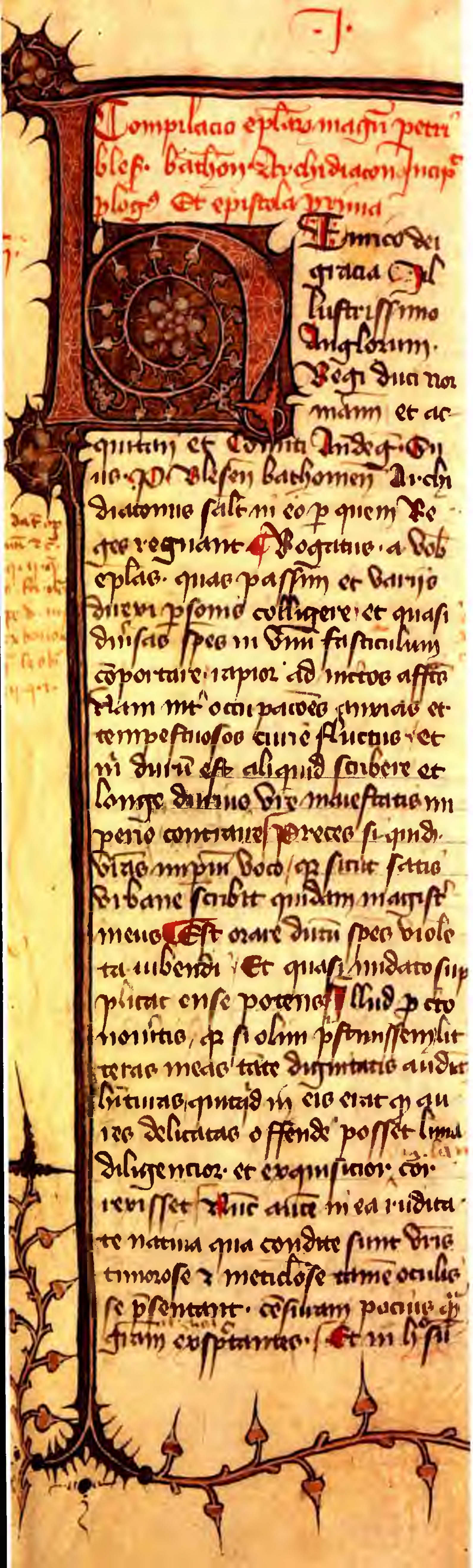
Ventanales laterales: Motivos decorativos geométricos y florales.

Ventanales frontales: Rosetón: los cuatro evangelistas. Lados: Los doce Apóstoles (seis en cada uno).

Como puede comprobarse después de recorrer el temario, falta una idea unitaria que abarque el conjunto de la catedral, al contrario de lo que sucede en las primitivas catedrales francesas. Ignoramos si al acabar esta catedral y poner las primeras vidrieras, se siguió algún plan definido. Parece más bien que no fue así, pues las cuatro que quedan no lo demuestran. Las vicisitudes históricas posteriores de la catedral y los diversos momentos en que se repusieron las distintas vidrieras, explican la ausencia de ese temario lógico y unitario y la existencia de algunas repeticiones de temas. Sin embargo, en la última etapa, en la década de los setenta de nuestro siglo, al proponer los temas, se ha procurado suplir algo y rellenar esa laguna anterior. Así, ahora, aunque desordenadamente colocados, están presentes los principales pasajes de la vida de la Virgen que, como se sabe, es la titular del templo catedralicio de Pamplona. Están presentes también los más populares santos españoles y casi todos los que tienen alguna relación con Navarra. En los motivos heráldicos se han incluido las armas del reino, de las capitales de sus seis históricas merindades, de los santuarios principales, y de los papas y obispos que han tenido algo que ver cronológica o causalmente con la construcción de la catedral y sus dependencias y con acontecimientos señeros de la vida de la Diócesis pamplonesa. Así figuran representados Aralar, Leire, la propia Catedral, Roncesvalles y Javier, como santuarios más destacados. Entre los personajes reales, la reina Doña Blanca y el Príncipe de Viana. Entre los obispos o Administradores de la Diócesis, intervinieron en las construcciones Miguel Pérez de Legaria (1288-1304), Arnaldo de Barbazán (1318-1355), Miguel Sánchiz de Asiáin (1356-1364), Martín de Zalba (1377-1425), Juan Bessarión (1458-1462), Antonio Zapata (1596-1600), Prudencio de Sandoval (1612-1620). Regían la diócesis, al ponerse las últimas vidrieras, Enrique Delgado (1946-1968), Arturo Tabera (1968-1971) y José Méndez (1971-1978). El escudo tan repetido por el claustro (parece ser el de Antoniotto Pallavicini) completa la serie. Entre los papas, por razones semejantes a los obispos, figuran los escudos de Urbano II (1088-1099), Benedicto XIII (el papa Luna, 1394-1424), Pío XII (1939-1958) y Pablo VI (1963-1978).

Durante la restauración de la catedral que se ha llevado a cabo (1992-1994) se ha tenido la oportunidad de contemplar y estudiar de cerca los ventanales y se ha comprobado el estado de las tracerías y vidrieras, más deteriorado de lo que suponía. En vista de ello y, bajo la dirección del arquitecto Javier Sancho, se ha procedido a la restauración o reposición en algunos casos de las tracerías, por la empresa Construcciones Zubillaga, S.A., de Pamplona y a la restauración de las propias vidrieras, por Antonio Blanco Chicano.

El conjunto de las vidrieras, sin ser de valor excepcional, es digno, en la actualidad y cumple bien su cometido de ambientación y agradable matización de la luz, que ofrece aspectos cambiantes, según las sucesivas horas del día y estaciones del año. Las del siglo XVI presentan una notable calidad y merecen un estudio especializado. Las de este siglo, en sus dos etapas, son también una buena muestra del arte de la vidriera en nuestros días. Bien merecen la pena de una pausada contemplación, sin duda, gratificante para el espíritu.



ALGUNOS MANUSCRITOS APARECEN DECORADOS CON BELLAS INICIALES. *EPISTOLAE* DE SAN PETRUS. SIGLO XIV.

MANUSCRITOS ILUSTRADOS

Actualmente la catedral de Pamplona conserva un importante lote de 140 manuscritos, realizados entre los siglos XII al XVIII, pertenecientes a su antigua Biblioteca. De estos unos 70 códices son de la Edad Media, si bien lo que queda es sólo una mínima parte de lo que llegó a atesorar. Según datos aportados por J. Goñi Gaztambide, de las cinco obras que pertenecían al cabildo en el siglo XII, hoy sólo se conservan tres en la catedral, un *Evangeliario, Beda el Venerable, Super Epistolas cathólicas expositio* y el *libro de Job,* al que más adelante me referiré. Las otras dos fueron una, las *Moralia* de Job de San Gregorio Magno regalada por el obispo Pedro de Roda al monasterio de Conques en 1092 y la otra, *De processione Spiritus Sancti* de San Anselmo que contenía la división de las provincias eclesiásticas de España, fue presentada en 1239 en Tudela al pleito sobre la *Ordinatio Ecclesiae Valentinae* y ya no volvió a su antigua Biblioteca.

También «hay que dar por perdido el *Codex Antiquissimus* de la Biblioteca Capitular de Pamplona que, según el *Catálogo episcoporum ecclesiae Pampilonensis* (c. 1575) contenía la fundación y dotación de la canónica de Pamplona, hechas hacia 1083» [1]. Un siglo después, en la destrucción de la guerra de la Navarrería en 1276 que afectó gravemente a la catedral, se perdieron códices valorados en mil libras [2]. Posteriormente desapareció también el numeroso grupo de manuscritos jurídicos que, pertenecientes a uno de sus canónigos, D. Martín de Beroiz habían pasado a engrosar la Biblioteca Capitular a la muerte de aquél hacia 1287 [3]. La legislación vigente desde 1293 establecía precisamente que se destinasen a la biblioteca común los libros de los canónigos difuntos. Muchos de estos se graduaban en derecho en las universidades extranjeras y volvían a Pamplona con sus libros. A su muerte pasaban a formar parte de la Biblioteca Capitular.

Un número exiguo entre los que conservamos, dos o tres códices, han podido identificarse con sus



EL LIBRO DE JOB, CON LETRA CAROLINA DEL SIGLO XII, ES EL MANUSCRITO ILUSTRADO MÁS ANTIGUO DE LA BIBLIOTECA CAPITULAR.

propietarios pero ignoramos el paradero de la mayoría [4]; por ejemplo no han llegado hasta nosotros, si es que pasaron a la Biblioteca de la catedral, varios manuscritos jurídicos que el rey Carlos III el Noble había comprado en 1403 y hecho enviar a su hijo bastardo Lancelot, estudiante en Toulouse y después arcediano de la cámara de la Catedral y administrador de la Diócesis [5]. De algunos códices, en concreto, sabemos además que fueron sustraídos por manos particulares; así en 1315 Garsias Arnalt sustrajo un ejemplar hoy inexistente del *Decreto* de Graciano. Otro canónigo, Juan de Garro, se llevó también a mediados del siglo XV dos *Breviarios* que su hermano Leonel tuvo que restituir a la catedral y que posiblemente se pueden identificar con dos de los cuatro que hoy se conservan [6]. Otros, como una magnífica Biblia del siglo XIII, han sido sustraídos en época reciente.

No todos los manuscritos evidentemente han sido ilustrados. De los 70 códices que conservamos de la Edad Media, sólo doce que abarcan los siglos XII al XV, presentan miniaturas o dibujos notables, dos manuscritos bíblicos, uno litúrgico, otro jurídico y un fragmento, uno filosófico y seis teológicos. De alguno más sabemos que estaba ilustrado, como la *Biblia* mencionada que fue recogida en el *Inventario de Manuscritos* con pinturas existentes en la catedral de Pamplona, realizado por J. Domínguez Bordona en 1933 [7].

El más antiguo manuscrito ilustrado que conservamos de la antigua Biblioteca capitular de la catedral es el *Libro de Job* traducido al latín por S. Jerónimo con glosas extractadas del *Comentario* de San Gregorio Magno, escrito en letra carolina del siglo XII [8]. El códice tiene iniciales de colores y un dibujo a pluma que representa a Job limpiándose las llagas



REPRESENTACIÓN DE ESCENAS DEL GÉNESIS EN UNA BIBLIA DEL SIGLO XIII YA DESAPARECIDA.

en presencia de su mujer y de sus amigos que se burlan de él [9]. Job ha sido representado semidesnudo únicamente cubierto por una capa sujeta con un broche sobre el hombro derecho, cayéndole en pliegues por delante y por detrás. Empuña el tejón en la mano derecha y acerca la izquierda al oído en actitud de atender las palabras que le dirigen su mujer y sus amigos. Ésta aparece sentada en una especie de globo sobre un almohadón y a su lado figuran los tres amigos vestidos con túnicas cortas hasta la rodilla y coronas sobre sus cabezas. Ilustraciones parecidas, con esta misma temática, las encontramos en otros códices de la época.

Gracias a las investigaciones de J. Goñi Gaztambide, sabemos que el manuscrito estaba ya en la catedral de Pamplona en el siglo XII y que no era el único libro sobre la historia de Job que había poseído el cabildo en aquella época, pues un ejemplar de las «Moralia de Job» de San Gregorio Magno, procedente de la Biblioteca como hemos dicho, fue regalado por el obispo Pedro de Roda al monasterio de Conques [10]. El interés literario hacia el personaje de Job y su historia por parte del cabildo catedralicio, encuentra su paralelo en el arte, en la iconografía de uno de los capiteles labrados para el claustro de la catedral románica que narra en imágenes la historia de este justo. El paralelo es tanto más notable cuanto escasa fue la iconografía de Job en la escultura medieval, ya que el tema apenas fue representado en la plástica monumental románica más que en dos ocasiones, en el citado claustro pamplonés y en un capitel del museo de los Agustinos de Toulouse, procedente de la Daurade [11]. Mejor fortuna tuvo el tema, en cambio, en los manuscritos ilustrados.

De las dos *Biblias* que todavía conservaba la Biblioteca de la catedral de Pamplona en el primer tercio de nuestro siglo, hoy únicamente subsiste la biblia hebrea. El otro ejemplar era un códice del siglo XIII del cual sabemos por J. Domínguez Bordona que estaba ilustrado con iniciales historiadas [12]. Contenía al comienzo del libro del Génesis la inicial I decorada con diversas escenas de los días de la creación del mundo, dispuestas en línea vertical y encerradas dentro de medallones según un sistema e iconografía muy extendido en las biblias góticas. Aunque los más antiguos ejemplos de este tipo de iniciales remontan a las Biblias carolingias, en realidad, los primeros manuscritos que incorporan este sistema de medallones imbricados ocupando todo el cuerpo de la letra son las biblias mosanas, singularmente la *Biblia de Lobbes* (Tournai, Bibl. du seminaire, ms. 1, fol. 6) de 1084. Esta biblia añade a esta novedad la introducción de la iconografía de los días de la creación que a partir de ahora tendrá una larga vida en el arte románico, pasando después a ser un sistema y programa iconográfico generalizado, como hemos dicho, en la ilustración de la Biblia en el gótico [13]. Las escenas que se suceden en la de la catedral son las siguientes (de arriba a abajo):

1. La creación de la luz. Dios aparece con un compás en la mano como arquitecto del universo.
2. La creación del firmamento y separación de las aguas que están debajo del firmamento de las que están sobre el firmamento.
3. Creación de las plantas.
4. Creación del sol, la luna y las estrellas.
5. Creación de los animales, aves, peces y cuadrúpedos.
6. Creación del hombre a imagen y semejanza de Dios, los creó varón y hembra.
7. Dios descansó. Yaveh aparece sentado en su trono bendiciendo con la mano derecha y apoya la izquierda sobre el globo del mundo. Un ángel le flanquea a cada lado.

Entre los manuscritos litúrgicos que poseyó la catedral, conservamos cuatro *Breviarios*, comprendidos entre los siglos XIV y XV, si bien, desde el punto de vista artístico, sólo nos interesa uno de ellos, por sus miniaturas. Se trata de un códice en pergamino de 523 folios, escrito a dos columnas y fechado en el año 1332. En el folio 520v puede leerse: *Ise Liber fuit perfectus in anno Domini M°CCCXXXII°, IIII Kalendas decembris* [14].

El manuscrito ha sido ricamente ornamentado con capitales en oro y colores y profusión de borduras en los márgenes, al estilo de los códices parisinos de la época. Tiene además numerosas miniaturas de pequeño formato, insertas en las columnas de escritura, pero su calidad artística es muy desigual. El programa iconográfico se inspira en las diversas festividades de Cristo y María que se celebraban en



MAGNÍFICAS INICIALES DEL BREVIARIO DE PAMPLONA. REPRESENTAN EL NACIMIENTO, LA ASCENSIÓN, DAVID CON EL ARPA Y DAVID TOCANDO LAS CAMPANAS.

la iglesia y diócesis de Pamplona, y en varios textos de los salmos. En el oficio del tiempo destacan las miniaturas que representan el Nacimiento de Cristo (fol. 46), con la Virgen echada en el lecho, San José a sus pies y el Niño recostado en el pesebre, custodiado por la mula y el buey, y la Ascensión (fol. 178v). Esta última sigue el tipo de Ascensión de origen inglés, en el que a Cristo se le supone oculto por una nube, por lo que únicamente se puede observar el borde inferior de la túnica y los pies [15]. De muy poca calidad es el dibujo que representa la Epifanía (fol. 57).

El mayor número de miniaturas del *Breviario* se encuentra en el *Salterio* ilustrado con cuatro representaciones de David, la figura del necio, unos monjes cantando y la Santísima Trinidad. La primera imagen de David (fol. 249) lo presenta tocando el arpa conforme a un tipo iconográfico ampliamente difundido en el arte medieval, lo mismo que la última imagen de esta serie de representaciones del profeta en la que el salmista aparece sentado haciendo sonar con dos martillos unas campanas que cuelgan delante de él (fol. 283v). Ambas imágenes abundan en numerosas miniaturas de las *Biblias, Breviarios* y *Libros de Horas* de la época. Las otras dos figuraciones del profeta adoptan una iconografía directamente inspirada en los versículos del salmo que ilustran. Así la miniatura del fol. 264 representa a David arrodillado ante Yaveh representado emergiendo su cabeza por entre unas nubes. Muy significativo es el gesto de la mano del salmista llevándose el índice de la mano derecha a la boca, expresión gráfica de las



BREVARIO DE PAMPLONA. DAVID ANTE YAVEH, DAVID IMPLORANTE, FIGURA DE EL NECIO Y MONJES CANTANDO.

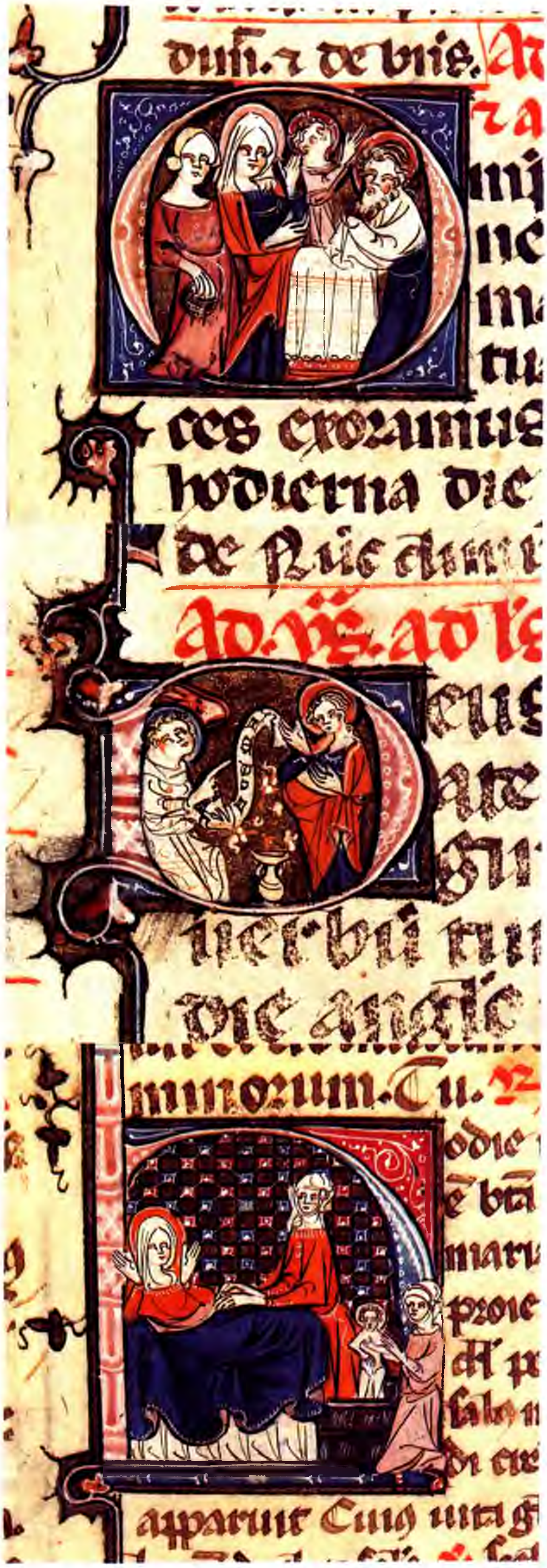
palabras del salmo 38 que acompaña: «Yo me dije: velaré sobre mi conducta para no pecar con mi lengua, pondré freno a mi boca / mientras tenga al impío frente a mí». La segunda miniatura representa a David implorando a Yaveh que le salve de morir ahogado (fol. 275v).

La misma inicial S con que comienza este salmo sirve de marco compositivo de la escena que ha quedado dividida en dos registros. Arriba se representa a Yaveh de medio cuerpo con la bola del mundo en una mano y bendiciendo con la otra. Abajo se encuentra David desnudo, con la corona en la cabeza, totalmente sumergido en el agua implorando la ayuda divina conforme al salmo 68: «Sálveme oh Dios, porque las aguas me han llegado hasta el cuello». Ambas miniaturas obedecen también a modelos iconográficos ampliamente usados en la ilustración de los salmos de las *Biblias* y *Breviarios* coetáneos.

Otra imagen muy difundida en estos medios que responde a una iconografía fija, es la del necio del que habla el salmo 52: «Dice en su corazón el insensato: Dios no existe» (fol. 269v). Este personaje aparece representado descalzo semidesnudo, con un grueso palo en la mano izquierda y una gigantesca piedra que se lleva a la boca en la mano derecha. Las últimas representaciones del salterio ilustran los salmos 97 y 109. El primero «Cantad al Señor un cántico nuevo, porque ha hecho maravillas» aparece ilustrado por dos eclesiásticos, posiblemente dos canónigos, cantando ante un atril que soporta un libro



LA LAPIDACIÓN DE SAN ESTEBAN EN UNA ESPLÉNDIDA PÁGINA DEL BREVIARIO.



abierto (fol. 291). La escena ha sido inspirada en el oficio divino y debió de constituir igualmente una imagen fija en la ilustración de este texto como revelan los salmos contenidos en *Biblias* y *Breviarios*. Ejemplos nos proporcionan, entre otros, el *Breviario de Huesca*, del primer cuarto del siglo XIV, otro *Breviario de Tortosa*, también del siglo XIV y manuscritos más tardíos como el *Breviario de Valencia* de h. 1411 y un *Salterio y Ferial de Tortosa* del siglo XV [16]. El tema pasó incluso a la ilustración de un tipo de libros que Leroquais tituló «*Salterios - Libros de Horas*», de los cuales conservamos en España el magnífico ejemplar de Alfonso V el Magnánimo realizado por un artista valenciano. Ilustran el psalmo 97 cuatro dominicos en pie cantando ante un facistol [17]. La ilustración del psalmo 109 con la representación de la Santísima Trinidad, con «el Padre y el Hijo entronizados con la paloma del Espíritu Santo volando sobre ellos» (fol. 299), es otra imagen que al parecer cuenta también con una larga tradición ilustrativa [18]. La iconografía se inspira en el propio texto salmódico, versículo 1, «Dijo el Señor a mi Señor, siéntate a mi diestra...» y en las glosas de algunos exegetas medievales (Pseudo-Beda, Walafrido Strabon) al versículo 3, en el que vieron una alusión al Espíritu Santo. Los ejemplares más antiguos conocidos en Occidente nos lo proporciona la miniatura anglosajona en el *Salterio Londsdowne* 383 del British Museum, de principios del siglo XIII y en la *Biblia de Winchester*, del mismo siglo. Estos modelos debieron de alcanzar gran popularidad de modo que la Santísima Trinidad fue la imagen habitual para ilustrar el *Psalmo* 109 como revelan en España, además del *Breviario* que nos ocupa, la *Biblia* del convento de Santo Domingo de Santiago de fines del siglo XIII, un *Breviario* valentino, el *Breviario* compostelano del canónigo Miranda, y el *Psalterio* final de Tortosa, estos tres últimos del siglo XV [19].

Llama la atención que la única representación hagiográfica del *Breviario* pamplonés sea la lapidación de San Esteban al comienzo del Santoral. Las demás miniaturas de esta última parte del *Breviario* representan diversas escenas de la vida de la Virgen: La Presentación, la Anunciación, la Dormición y el Nacimiento [20]. Si tenemos en cuenta que, con la excepción del salterio, las restantes miniaturas que hemos observado representan escenas evangélicas en las que la Virgen ocupa un lugar importante, como en las del Nacimiento de Cristo, Epifanía e incluso en la de la Ascensión ya mencionadas, comprenderemos el sabor mariano que tiene gran parte del programa iconográfico del *Breviario*. Ello puede explicarse por sugerencia del propio comitente del manuscrito, el obispo Arnaldo de Barbazan, que ha dejado preciosos testimonios de su profunda devoción a la Virgen, como es, entre otros, el haber introducido en su diócesis el rezo de la salutación angélica [21]. Las más bellas miniaturas son la Dormición de la Virgen que sigue el modelo de la Koimesis oriental en la que la Virgen aparece tendida en el lecho rodeada por los apóstoles y Cristo llevándose consigo
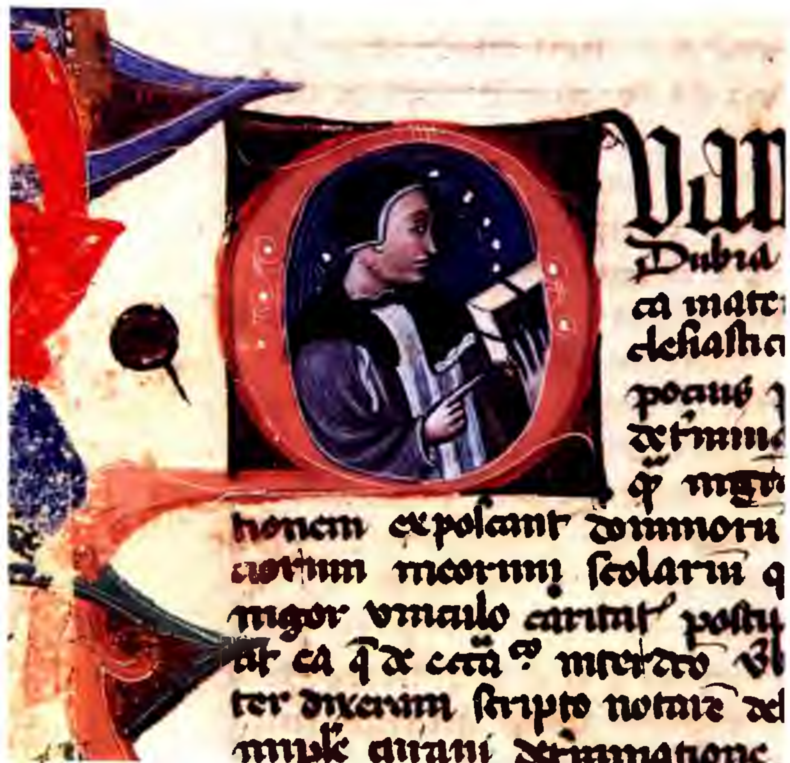
COLORISTAS MINIATURAS DEL BREVIARIO. REPRESENTAN LA PRESENTACIÓN, ANUNCIACIÓN Y NACIMIENTO.

el alma de su Madre representada por una pequeña figurita de niña desnuda, y la Natividad. En esta última Santa Ana es atendida por una criada y otra sirvienta se ocupa del baño de la Virgen, motivo que tuvo su origen en Bizancio desde donde se difundió a occidente.

Al siglo XIV pertenece igualmente el *Fuero de Navarra*, único manuscrito jurídico ilustrado que conservamos de los que posee y poseyó la Biblioteca Capitular [22]. El códice contiene dos toscos dibujos que representan al Ángel de la Anunciación y un Calvario. Este último ocupa un folio entero y fue también una imagen habitual en este tipo de manuscritos ya que precisamente sobre estas hojas que figuraban la Crucifixión, ponían la mano los que prestaban juramento en aquella época, tal como los propios fueros establecían [23]. El dibujante ha figurado a Cristo sobre una cruz a modo de árbol con las ramas cortadas y ha seguido el tipo de crucificado de tres clavos que, en su tosquedad, se acerca al de otro ejemplar del *Fuero de Navarra* conservado actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. Ambas crucifixiones se hallan muy próximas a las de otros crucificados navarros del siglo XIV, como son los que figuran en las pinturas murales del claustro y del refectorio de la catedral de Pamplona (Museo de Navarra), esta última realizada por el maestro Juan Oliver h. 1330 [24]. Sobre el travesaño de la cruz se ha colocado una cartela con la inscripción INRI y debajo F. DEI alusiva a su divinidad. Esta misma idea se reafirma igualmente en las crucifixiones navarras mencionadas –*Fuero de Navarra* y pinturas del refectorio–, en boca del centurión que porta una filacteria con la inscripción «Vere Filius Dei erat iste». A ambos lados de Cristo, siguiendo una tradición iconográfica constantemente repetida en el arte cristiano, figuran la Virgen y San Juan.

Es de lamentar la pérdida de otro códice jurídico que contenía el tratado *De Interdicto* de Iohannes Calderinus de los siglos XIV-XV, cuyo primer folio aparece hoy cosido al comienzo de un tratado teológico del que nos ocuparemos después, el *De Laudibus Beatae Mariae Virginis* [25]. Esta primera hoja en papel ha sido miniada con el retrato del autor, el célebre canonista, encerrado dentro de la inicial. Se le ha figurado de medio cuerpo, de perfil, señalando con el índice de la mano derecha el manuscrito, su propio tratado, que porta en la otra mano, según un tipo de retrato de autor muy extendido en la ilustración del libro bajomedieval. Muy bella y de estilo italiano boloñés, es la orla decorativa que cubre el margen izquierdo del folio recorriendo la página de arriba abajo, si bien está algo estropeada.

El grupo más numeroso de manuscritos que conserva la biblioteca de la catedral es el teológico, aunque son muy pocos los códices que han sido ilustrados. Se reducen a cinco o seis ejemplares comprendidos entre los siglos XIV y XV. Los más in-







LA PRIMERA IMAGEN ES LA ÚNICA PÁGINA QUE SE CONSERVA DEL CÓDICE JURÍDICO *DE INTERDICTO*. EN LA PARTE INFERIOR, DETALLES DEL ESTILO ANÓNIMO *DE LAUDIBUS BEATAE...*



EL COLOR Y MOTIVOS VEGETALES FORMAN ESTA MAGNIFICA INICAL DEL MANUSCRITO *MEDITACIONES...*

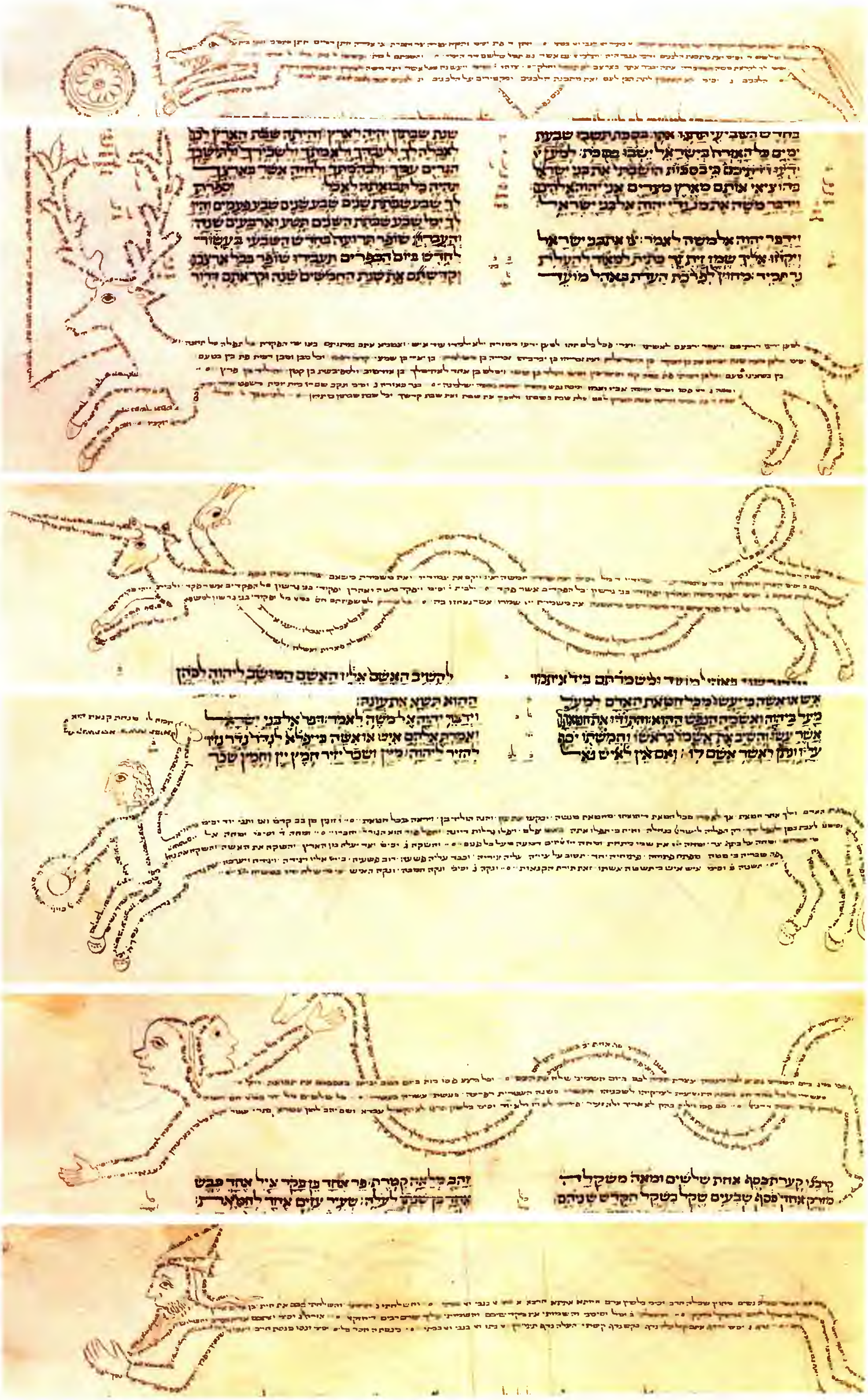
teresantes desde el punto de vista de su ilustración son una *Expositio Epistolarum et Evangeliorum Dominicalium* obra anónima datada en el siglo XIV-XV y el *Sophilogium* de Iacobus Magni, de principios del siglo XV [26]. La primera ha sido ilustrada con una bella miniatura de dedicación posiblemente del comitente de la obra que aparece arrodillado ante la Virgen y el Niño, en actitud de oración. Imágenes de dedicación de este tipo aparecen con frecuencia en los manuscritos de la época lo mismo que la fina decoración de tallos y hojas que acompaña la inicial, muy característica de la miniatura francesa del siglo XIV. El *Sophilogium*, ejemplar raro entre los manuscritos teológicos conservados en las Bibliotecas españolas se inicia también con otra imagen parecida de presentación esta vez del autor del manuscrito, arrodillado en actitud orante ante la Virgen y el Niño. La inscripción dedicatoria dice así: «*Illustrissimi principis regis francorum devotissimo confessori domino Michaeli divina providente gratia espiscopo Antysydorensi humilis sui patrocinii capellanus frater Iacobus Magni, ordinis fratrum Heremitarum Sancti Augustini... presentem librum... cum nil sit utilius volenti sapiens fieri quem cognitio sui*». El autor se presenta como fraile de la orden de los ermitaños de San Agustín y es esta condición la que nos ha llevado a identificarle con el personaje arrodillado. Las figuras han adquirido la monumentalidad propia de una fase más avanzada de la miniatura francesa. La Virgen viste túnica roja y manto azul, colores no exentos de simbolismo, y aparece sentada en un sitial de diseño sencillo con dosel encima. En su regazo sostiene al Niño a quien ofrece un pajarito, pero este vuelve su cabeza hacia el autor del libro. Al fondo se ha introducido el paisaje representado por una montaña muy adusta y escarpada coronada por un árbol en la cumbre.

Otro manuscrito interesante por su ilustración es el *Comentario a las Sentencias* de Iohannes Duns Scotus, su obra maestra. El códice es una copia de la primera mitad del siglo XV [27]. Su ornamentación se reduce prácticamente a la primera página, destacada por una bella inicial adornada con un escudo que representa un castillo, con sus torres y murallas. Puede tratarse del escudo del primer poseedor del libro, según práctica extendida en la ilustración de los manuscritos a partir del siglo XV. De gran belleza es también la ornamentación de los márgenes superior e inferior en los que se combinan dibujos de roleos con motivos vegetales y florales variados que recuerdan a los utilizados en los manuscritos franceses del siglo XIV-XV. El códice fue adquirido en París por el canónigo de la catedral, Miguel de Artajona, en 1468-1469.

Los restantes manuscritos han sido ilustrados exclusivamente con iniciales y orlas decorativas. Son estos, las *Epistolae* de S. Petrus Blesensis del siglo XIV-XV, ejemplar sobrio en cuanto a su ornamentación salvo la primera carta que sirve también de introducción a la colección y que ha sido decorada con una bella inicial de roleos con motivos vegetales que se repiten en las orlas que se extienden por los márgenes [28]. Un efecto decorativo similar lo encontramos en la rica ornamentación de iniciales y orlas marginales que recorren muchas de las páginas de papel del *De laudibus Beate Marie V*, obra anónima del siglo XV. La decoración de este manuscrito se ha enriquecido además con el uso del oro y la alternancia de colores azul y rojo. Se han empleado también algunos motivos fantásticos de gran belleza como el dragón alado que figura en el folio 46 [29]. Otro ejemplar notable datado igualmente en el siglo XV, son las *Meditationes de Vita Christi in Evangelio tradita*, anónima [30]. Destaca la primera inicial de gran formato decorada con motivos vegetales y florales, acompañada por orlas de gran efecto decorativo similares a las que nos proporcionan algunos manuscritos parisinos de mediados del siglo. Esta última obra fue adquirida también en París por el canónigo de la catedral Miguel de Artajona en la fecha antes indicada.

Dejamos para el final otro manuscrito de principios del siglo XV, la *Biblia Hebrea*, ejemplar exótico

EJEMPLAR EXÓTICO, AUNQUE DE ORIGEN NAVARRO, ES ESTA BIBLIA HEBREA DEL SIGLO XV. MUESTRA UN MAGNÍFICO BESTIARIO ADAPTADO AL TAMAÑO DE SUS PÁGINAS; EN ÉL SE IDENTIFICAN AVES, LOBOS, CIERVOS, LIEBRES, UN UNICORNIO... QUIZÁ INSPIRADOS EN EL BESTIARIO ESCULPIDO DE LA PROPIA CATEDRAL.



pero de origen probablemente navarro [31]. El manuscrito es un volumen, muy bien conservado, de 209 folios sin numerar, escritos a dos columnas, y está encuadernado con tapas de madera recubiertas de piel, en la cual se ha grabado repetidamente la flor de lis de Navarra. Al dorso aparece en pequeñas capitales *Biblia Hebraica*. El texto bíblico comienza en el folio 1 que contiene el orden de los libros de la *Biblia* escrito en letra hebraica cursiva no muy correcta. En el folio 2 se inicia el Génesis, escrito con letra cuadrada y con él la decoración del manuscrito que ocupa generalmente los márgenes horizontales situándose a la cabeza y pie del texto de cada página y llega hasta el folio 56, que corresponde al principio del libro de Josué. Esta ornamentación está formada fundamentalmente con la micrografía de las notas masoréticas a las que en ocasiones se les ha añadido algunos trazos muy simples dibujados a pluma. Los motivos que adopta la masora textual son muy variados. La mayor parte de ellos lo componen formas geométricas sencillas –círculos, semicírculos, arcos, triángulos, rombos, cuadrados– que se combinan o se repiten en series a modo de grandes orlas extendidas en los márgenes. En otros casos, los entrelazos desarrollan motivos vegetales –hojas, flores– y arborescentes muy estilizados, adoptando generalmente la forma de roleos.

Junto a estas orlas geométricas y florales que constituyen la base de la decoración, el copista de la masora se ha provisto también de un repertorio relativamente amplio de motivos zoomórficos, reales y fantásticos, colocados generalmente de dos en dos, unos encima y otros debajo de cada columna del texto, y en ocasiones afrontados. Sirva de ejemplo al respecto la pareja de aves que afrontan entrelazándose sus cuellos en los folios 10v y 11. Pero en otros muchos casos es una sola figura animal la que ocupa estos márgenes superior e inferior, y entonces el masorista ha tenido que someter este bestiario a un proceso de estilización, alargando sus cuerpos hasta adaptarse a la longitud del espacio que ocupan en cada página, constituyendo este manierismo del alargamiento un rasgo característico, a nuestro juicio, de la ornamentación de este manuscrito. Así vemos desfilar a varios lobos (folios 15v, 17, 39, 40, 40v...), ciervos (folios 34, 34v), liebres (folios 34, 34v), el unicornio (folios 37, 37v) y otros cuadrúpedos. Antecedentes de esta decoración vegetal y zoomórfica no faltan en otros ejemplares bíblicos navarros como son las dos *Biblias de Tudela*, copiadas en torno al 1300, que se conservan actualmente una en París (Bibliothèque National, MS. Hebreo 20) y la otra en Dublín (Ibn Gaon TCLD, MS. 16) [32]. La decoración masorética de ambas ha corrido a cargo de Josue Ben Abrahan Ibn Gaon. Aunque su ornamentación es más profusa, rica, y variada –los ejemplares tudelanos combinan las decoraciones masoréticas con dibujos y pinturas, mientras que el manuscrito pamplonés, un siglo posterior, ha sido decorado únicamente por las orlas de la masora– coinciden en la utilización de parecidos motivos vegetales y zoomórficos, entre estos últimos el ciervo, el león, el toro, el lobo y la serpiente. No obstante, *la Biblia de Pamplona* omite algunos de los que figuran en aquellos (el oso, el pez, el águila...) e introduce otros nuevos (el unicornio, el caballo). Como vemos se combina en este ejemplar la tradición con la presencia de nuevos motivos, lo cual según los estudiosos caracteriza a los manuscritos hebreos de la segunda mitad del siglo XIV y principios del siglo XV [33]. En otro trabajo hemos apuntado la posibilidad de que el masorista de nuestra *Biblia* se hubiese inspirado para la elección de algunos de los motivos decorativos en el bestiario esculpido en los capiteles y ménsulas que recorren el claustro y algunas de sus dependencias –refectorio, capilla Barbazana– de la catedral de Pamplona. Así vemos desfilar en estos, el lobo atacando al ciervo en veloz carrera, el león y el toro, el perro, la liebre y el caballo..., animales que hemos reseñado en la decoración masorética de la *Biblia* hebrea. El unicornio, figurado en dos ocasiones en el manuscrito (folios 37 y 37v) encuentra correspondencia en el refectorio anejo al claustro donde su leyenda es exhibida en la gran ménsula que sirve de soporte a la tribuna del lector [34].

Imágenes equivalentes encontramos asimismo entre la representación del centauro, escudo y espada en mano de la *Biblia* (folios 27v y 37) y los que figuran en uno de los capiteles del claustro pamplonés. Con estos seres semihumanos enlazan algunas representaciones de hombres y mujeres formados igualmente en sus líneas esenciales con el texto microscópico de las notas masoréticas. Destacan la imagen de un judío en el folio 35 y varias figuras femeninas más o menos pintorescas, como la imagen con doble cabeza del folio 38 y otras dos que portan un motivo arborescente en las manos (folios 41v y 44v). Efectos parecidos –cabezas humanas entre la hojarasca– los encontramos conseguidos en la ornamentación del refectorio indicado, sobre todo entre los motivos que decoran las partes altas, como son la serie de rostros humanos que aparecen esculpidos en las ventanas de la estancia. Los paralelismos comentados entre los motivos zoomórficos y antropomórficos de la masora ornamental de la *Biblia* hebrea y el repertorio decorativo de la catedral de Pamplona, de su claustro gótico y dependencias, nos sugieren la posibilidad de que el manuscrito haya sido copiado y decorado por un masorista judío en la capital del reino. La hipótesis no es tan improbable teniendo en cuenta el origen pamplonés de otro manuscrito hebreo, fechado en 1453, escrito por Samuel b. Moïse Abbad y otro escriba para Josue Basso [35].

Se cierra el capítulo del libro medieval ilustrado en la catedral de Pamplona con un ejemplar tardomedieval de contenido filosófico que incluye varios tratados de lógica fechado el 16 de enero de 1503 [36]. El códice presenta varias iniciales dibujadas a pluma con motivos variados, de entrelazos, zoomórficos y rostros humanos de perfil, la mayoría de tosca ejecución. Destacan por su mayor elaboración los dibujos de un pavo real, motivo que se repite en varias iniciales y un estudiante con su toga y birrete, y el libro bajo el brazo del folio 258.



CAMPANAS

Si todo el conjunto de la catedral se corresponde con su condición de sede episcopal, cabeza de todas las iglesias del reino, sobresaliendo por su larga historia, su magnitud y calidad artística, etc., justo es también que las campanas que cobijan sus torres, den un «toque» de distinción al templo catedralicio.

Puede decirse que desde los lejanos tiempos en que se fue generalizando el uso de las campanas en las iglesias, se convirtieron no sólo en objetos necesarios para el culto, sino en instrumentos dotados de un lenguaje, capaz de transmitir al pueblo las más variadas sensaciones: dolor, alegría, preocupación, alerta, orientación, llamada de socorro, bullicio, silencio... además de regir el tiempo a través de las horas del reloj, traducidas en pausados toques de campana. Todos estos cometidos han cumplido también y durante siglos, las campanas de la catedral.

A una con los cantos del coro capitular, elevan ellas al aire sus sonoras voces, invitando al pueblo a los actos litúrgicos y compartiendo con él los momentos tristes y alegres que se han sucedido y suceden en el devenir humano.

En tiempos pasados más que ahora, la ciudad se desparramaba, en un entorno cercano a la Iglesia Catedral y las viejas parroquias semejaban las hijas menores de la Iglesia Madre: hasta el punto que las campanas de aquéllas, en momentos concretos, no podían ser tañidas, mientras no sonaran las de la catedral.

Campanas en el templo antiguo

Una cita del año 1092, recuerda la disposición del rey Sancho Ramírez, estableciendo que los presbíteros de las iglesias cercanas a la capital que pudiesen ver la Iglesia Madre u oír sus *campanas*, acudiesen a celebrar en ella «la fiesta de los Ramos, la bendición de la pila bautismal el sábado santo y las letanías de la feria IV víspera de la Ascensión» [1]. Así

CAMPANAS DE LA SEO PAMPLONESA EN LA TORRE SUR.

se constata al mismo tiempo que la existencia y uso habitual de las campanas, la primacía del templo catedralicio sobre el resto de las iglesias parroquiales.

De tiempos posteriores nos han llegado también datos sobre el nombre y peso de algunas campanas de la catedral: el año 1335, un tal Sancho de Sansoain, consigna en su testamento algunos dineros «para quando se faga la campana de Sta. María de Pamplona que dicen *Bartolomea*, veint sanchetes por mi anima» [2]. Y unos años más tarde, en 1368, según documento del Archivo catedralicio, al contratar las obligaciones del canónigo tesorero, se dice entre otras cosas que «a él incumbe el colocar las campanas necesarias, a saber la MARIA y la BARTOLOMEA y otras». Se hace constar también que las dos nombradas están rotas y se manda refundir la llamada MARÍA para el día de la Asunción del año siguiente, con un peso de «sesenta quintales por lo menos», que traducido a medidas actuales, rondarían los 3.000 Kgs.

En años siguientes, son frecuentes las referencias documentales a la campana mayor de la catedral, como la que había sido construida para el año 1511, en que se indica que falta por hacer otra de proporciones semejantes. Es posible que esta segunda se refiera a la que se fabrica el año 1519 y que aunque agrietada, subsiste todavía en la torre del reloj, siendo la mayor después de la MARÍA [3].



PEDRO DE VILLANUEVA.



JUAN DE VILLANUEVA.



JUAN DE VILLANUEVA.

Maestros campaneros

Antes de pasar a describir las campanas actualmente existentes en la catedral, mencionaremos a los *maestros artífices de hacer campanas*, como eran designados en todos los documentos escritos en que figuraban y a los que ahora denominamos simplemente *campaneros*.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la mayor parte de estos oficiales eran venidos de la «TRASMIERA en las Montañas de Burgos», que pasaban en nuestros pueblos largas temporadas incluso años enteros, si el trabajo abundaba.

Acompañados de familiares y criados, formaban pequeñas empresas que en reñidas competencias buscaban hacerse con la adjudicación de obras de su oficio en las diversas iglesias que las necesitaban.

Uno de estos clanes familiares que en el último tercio del siglo XVI y primero del XVII, ejerce una intensa actividad en nuestra tierra, es el de los VILLANUEVA, oriundos de Güemes, perteneciente a «la Junta de las siete Villas de la merindad de la Trasmiera».

Dos hermanos, Pedro y Juan de Villanueva, actúan en Navarra antes de 1580. En la iglesia de Artázcoz se conserva una hermosa campana, construida por Pedro de Villanueva en 1576. También en Los Arcos había fabricado una campana, cuyo pago reclama en 1580 a los primicieros de dicha parroquial. Al año siguiente mantiene un pleito por competencias laborales con su paisano Gonzalo de Güemes: ambos habían otorgado en 1579 un convenio para construir varias campanas en el valle de Aézcoa; más tarde se acusan mutuamente de haber quebrantado el compromiso y poco después hacen una escritura de concordia «remitiéndose ciertas injurias perdonándose el uno al otro sus dares y dieres y dexándose libertad para que cada uno dellos hiciesen sus obras a sus abenturas sin tener que darse cuenta el uno al otro...».

En la acritud del pleito vierten frases despectivas uno contra otro y si Güemes dice de su contrario estar falto de experiencia y trabajo, Villanueva responde altivamente «... que entiende el arte y oficio de azer campanas tan bien y aun mejor que el dicho Gonzalo de Güemes... y abía echo muchas obras de campanas en este reyno y fuera del muy buenas y escogidas... y el dicho Güemes la mayor parte de las campanas que a echo se le an quebrado y otras a undido tres y quatro veces por no aberlas azertado a azer ni entender la arte como combiene...» [4].

En 1582 el abad de Urtasun, Pedro de Eugui, contrata con Pedro de Villanueva la construcción de una campana de once o doce quintales de peso para la iglesia del lugar. En este documento se dice del campanero que es «vezino o abitante del lugar de Güemes de la Merindad de Trasmyera, andante en esta ciudad».

Es curiosa la forma de pago de esta campana: al hacerse cargo de ella los vecinos de Urtasun, entregarán al campanero «... un buey que a bista de personas nombradas por las partes fuere estimado, mas dos ducados en reales» y el resto de la cantidad, «a dos ducados por quintal de lo que se echare a fundir», lo harán efectivo para el día de Todos los Santos [5].

Este es el maestro campanero que dos años más tarde corre con la obra de la campana MARÍA de la catedral.

Otros dos VILLANUEVA, con el mismo nombre, Juan, primos entre sí, también oriundos de Trasmie-

ra, siguen el oficio de su tío Pedro: de uno de ellos son dos campanas actualmente existentes en una de las torres catedralicias, con fecha de 1609.

Durante cincuenta largos años los VILLANUEVA trabajan en numerosas obras de campanas, muchas de las cuales aún perduran y son testimonio de su «pericia en el arte» y de que no eran faroladas los alardes que a veces hacían para exponer su habilidad, en pleitos de competencias: «... es notorio que mi parte (J. de Villanueva) a sido y es perito en el arte y muy conoscido y abonado y assi a echo muchas campanas assi en las iglesias desta ciudad como en otras muchas deste Obispado»

Las campanas de la catedral

Dada la condición de la catedral como cabeza de todas las de la Diócesis, ha sido también tradicionalmente reconocida, la primacía de sus campanas sobre las del resto de iglesias de la ciudad. A ello alude un artículo de las Constituciones Sinodales publicadas en 1591 por el Sr. Obispo Rojas y Sandoval: «otrosi conformándonos con la antigua costumbre, que en la ciudad de Pamplona a avido y ay, estatuimos y ordenamos que en los días de domingos solemnes y fiestas y dias feriales, los sacristanes de las parroquias de la ciudad de Pamplona, no tañan a Misa ni a vísperas en sus parroquias e iglesias, sin que primero se tañan en nuestra Iglesia Catedral so pena de dos reales cada vez que alguno lo contrario hiciere...».

Sabedor el Cabildo de esta norma, ordena al encargado del gobierno de sus campanas, hacer una señal con una campana determinada, para el toque matutino y vespertino de las oraciones: «la qual señal servirá para avisar a los sacristanes de las parrochias y Monasterios, se aperciban a tañer cada uno en su iglesia las dichas Oraciones y respondan todos juntos a la de la Yglesia Cathedral, para que se cumpla lo hordenado por la Constitución Sinodal del Obispado».

Nombres y funciones de las campanas

De muy antiguo, como veíamos más arriba, viene el designar a algunas campanas de la catedral con su nombre propio. De la MARÍA y de la BARTOLOMEA se habla en documentos de 1335 y 1368. Otra citada por su nombre desde hace varios siglos, es la GABRIELA con la que se tañerá las Oraciones de mañana y tarde, excepto en las grandes fiestas del Señor y en todas las de la Virgen, en que se deberá tañer la «campana mayor llamada MARIA». La señal previa que se tendrá que hacer para aviso de los sacristanes de otras iglesias, será con la campana llamada DE PRIMA.

Se citan también LA DEL RELOJ, que acaso sea la misma que en otros momentos se denomina como LA DEL SIGNO, ya que cuando de ésta se habla en ambas acepciones, es para indicar que se la ha de tañer o repicar, nunca «para empinarla», como se dice de otras.

Sólo dos de las campanas grandes solían empinarse, haciéndolo con una o con las dos, según la clase litúrgica del día: eran la de PRIMA y la de RACIÓN. En este caso iban siempre precedidas de tres toques realizados con las dos campanas pequeñas o PASCOALEJAS, con las cuales solían también diferenciarse los diversos actos del culto que tenían lugar en la catedral, tañendo a veces una, a veces las dos. A una de estas Pascoalejas se denominaba LA INGLESA y a la otra se llamaba LA PEQUEÑA.

Descripción de las campanas

Si nos atenemos a un cierto orden cronológico de las actualmente existentes, habremos de referirnos en primer lugar a la llamada GABRIELA, situada en la torre norte, en el lado izquierdo de la fachada principal: no tiene una fácil visión desde fuera, ya que está colocada en la cara septentrional de la torre: fue construida el año 1519, pero lleva muchos en desuso, debido a una extensa grieta que se le abrió en la copa.

Sus dimensiones son: 1,67 m. de diámetro por 1,35 de altura y en su derredor a tres niveles, pueden verse unas hermosas leyendas en caracteres góticos:

1) En la parte superior de su copa figura la aclamación de Pablo (I Tim. 1, 17) REGI SECULORUM INMORTALI ET INVISIBILI DEO OMNIS HONOR ET GLORIA IN SECULA SECULORUM. Completando el círculo, se anota la fecha de modo original, alternando el francés y el romance: LAN MIL CCCCC ET XIX ET LE XVII JOUR DU MOINS DE JULIO.

2) En la parte central de la copa se van intercalando las frases TE DEUM LAUDAMUS - AVE MARIA, separadas por grandes espacios libres.

3) En el anillo inferior, sobre el labio, que es naturalmente el de mayor circunferencia, se reproducen los versículos 26-28 del evangelio de Lucas, referentes a la Anunciación: MISUS EST ANGELUS GABRIEL A DEO IN CIVITATEM GALILEE CUIUS NOMEN NAZARET AD VIRGINEM DESPONSATAM VIRO CUI NOMEN ERAT IOSEPH DE DOMO DAVID ET NOMEN VIRGINIS MARIA ET INGRESUS ANGELUS AD EAM DIXIT AVE GIA PLENA DOMINUS TECUM.

Toda la superficie de la copa va adornada con abundantes medallones en que se alternan bajorrelieves de la Anunciación, de ángeles y flores de lis, en pequeños recuadros. Al centro de su parte frontal, figura un reducido calvario, bajo el que se repiten las frases AVE MARIA - TE DEUM LAUDAMUS.

Es posible que sea ésta la llamada GABRIELA, debido al mensaje del arcángel Gabriel que lleva grabado. Con tal nombre se le designa en el *Liber Statutorum et aliarum rerum*, del Cabildo de la catedral en 1587. Dos años antes de la construcción de esta hermosa campana, el maestro francés Guillermo de Ervenat, había fabricado la gran verja del presbiterio (1517).



LA CAMPANA MARÍA. LA SEGUNDA CAMPANA DE ESPAÑA. SU SONIDO LLEGA A TODOS LOS LUGARES DE LA CUENCA PAMPLONESA.

Dos campanas de 1576

En la misma torre en que se sitúa la campana GABRIELA, pueden verse otras dos, cuya edad supera ampliamente los cuatro siglos. La mayor de ellas, la más visible desde la calle Curia, es la que sirve para dar las horas del reloj y tiene unas dimensiones parejas a su compañera de torre que acabamos de describir: 1,62 m. de diámetro por 1,35 de altura, en tanto que la menor, situada en el arco diagonal al centro del atrio, es de 0,92 por 0,85 respectivamente y sirve para dar los cuartos del reloj.

Ambas tienen idéntica inscripción en su anillo superior, frases en latín tomadas del salmo 150: LAUDATE DOMINUM IN CYMBALIS BENESONANTIBUS LAUDATE EUM IN CYMBALIS IUBILATIONIS OMNIS SPIRITUS LAUDET DOMINUM. En la parte inferior de la primera de estas dos campanas figura la leyenda: ESTA CAMPANA SE HIZO EL AÑO MDLXXVI SIENDO PRIOR Y OBRERO MAYOR EL MUY YLUSTRE DOCTOR DON LEON DE GOÑI ARCIDIANO DE LA TABLA DESTA MADRE IGLESIA.

La campana María

La misma torre izquierda de la fachada, cobija en su interior la campana MARÍA. Su gran tamaño y peso excepcional no permiten su alojamiento en alguno de los arcos exteriores, a semejanza de sus compañeras. Un entramado de potentes vigas la sustentan a una altura superior a las otras campanas y para acceder a ella es preciso ascender a un tabladillo protegido de balaustre, desde el que se puede manejar por medio de gruesas maromas, el pesado badajo de hierro, que pendularmente golpea el bronce cuando se la tañe.

En cuanto a su peso, son diversas las referencias que se dan: 260 quintales le atribuye Madoz en su *Diccionario*, que equivaldrían en la actualidad a unos 11.606 Kgs. Otros hablan de 900 arrobas, actualizadas en unos 12.000 Kgs. (J. Foradada y Castán). Onofre Larumbe en 1928, afirma que su peso es de 13.000 Kgs.

De acuerdo con estos datos y según apuntan los autores, es ésta la segunda campana de España por su peso y magnitud y la primera de las que están en funcionamiento, ya que sólo la rebasa la de Toledo (17.000 Kgs.) que debe de hallarse en desuso.

Sus inscripciones

Son tres las leyendas que ostenta en su derredor a tres niveles. Al salmo 150 pertenecen las frases copiadas en el anillo superior: LAUDATE DEUM IN CYMBALIS BENESONANTIBUS IN CYMBALIS IUBILATIONIS OMNIS SPIRITUS LAUDET DOMINUM.

Un versículo del salmo 46 se reproduce en la parte intermedia: OMNES GENTES PLAUDITE MANIBUS IUBILATE DEO IN VOCE EXULTATIONIS, añadiendo luego QUONIAM HOC CYMBALUM FAC-

TUM EST AD HONOREN ET GLORIAM DEI, para completar el anillo con el nombre del autor y la fecha de fabricación: PETRUS DE VILLANUEVA ME FECIT ANNO DEI 1584 DIE 15 SEPTEMBRIS.

En los casi 8 metros de circunferencia que tiene el anillo inferior, se transcribe una bella invocación mariana, tomada quizá de algún viejo antifonario: EXALTAMUS TE SANTISSIMA MARÍA MAGNA ET CANORA VOCE DICENTES AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM INTERCEDE HERA ET DOMINA ET REGINA ET MATER DEI PRO NOBIS QUI EDITUS EX TE INCARNATUS DEUS NOSTER ET QUEM DECET GLORIA ET OMNIS HONOR IN SAECULA SAECULORUM AMEN.

No hemos hallado datos documentales alusivos al motivo que propició la construcción de esta monumental campana, ni cómo y dónde se realizó la obra, operarios que intervinieron en ella, medios de que se valieron para su instalación, etc. Sin darnos la fuente de su información, Madoz escribe al respecto: «Dicen que pesa 260 quintales. Se fundió el día 15 de Septiembre de 1584 y se subió el 27 de Octubre del mismo año en menos de tres horas, sin desgracia alguna».

A la tradición oral pertenece un versillo que dice: *María me llamo –cien quintales peso– y quien no lo crea, que me lleve al peso.* Como nadie lo ha hecho, nos quedamos por el momento sin saber con exactitud su tara. Sí sabemos en cambio sus dimensiones: 2,50 m. de diámetro por 2,15 de altura, a través de lo cual sin duda que los expertos serán capaces de despejar la incógnita de su peso.

Al derribarse a fines del siglo XVIII la vieja fachada de la catedral para construir la neoclásica actual, la gran campana MARÍA, fue depositada sobre una de las paredes de la torre que quedaron para cerradura y estribación de la iglesia, evitando así el bajarla hasta el suelo.

Función de la campana María

Por no referirnos a tiempos pasados, muy contadas son las ocasiones en que la campana MARÍA deja oir su voz sonora, que llega no sólo a todos los extremos de la ciudad, sino a varios kilómetros a la redonda, a los pueblos denominados de la Cuenca de Pamplona.

Son circunstancias de especial solemnidad religiosa o social, las marcadas por su grave sonido: procesión del Corpus Christi y de San Fermín, anuncio de las fiestas pamplonesas, etc., son las más significativas.

A tal fin, varias parejas de buenos brazos, situados en el estrado bajo la campana, tiran de las sogas que cuelgan del badajo hasta hacerle golpear en ambos lados del labio inferior. Se dice que el badajo pesa 300 Kgs. por lo que quienes de él tiran, deben relevarse con frecuencia, al tiempo que habrán de taponarse los oídos para no sufrir con el estruendo que tienen encima.

En 1984, al cumplirse el cuarto centenario de su construcción, el Cabildo de la catedral, celebró una sencilla fiesta de homenaje a la campana MARÍA en el atrio de la Santa Iglesia, en el que, entre otros actos tuvo lugar una exhibición de repiques de campanas a cargo de expertos manejadores de estos instrumentos.

Otras campanas de la catedral

En la torre del lado sur, parte derecha de la fachada, se alojan otras siete campanas, ya de menor tamaño y antigüedad. Dos fueron construidas el año 1609, probablemente por el mismo artífice, aunque sólo en una de ellas figura el nombre; es la mayor, en cuyo anillo superior puede leerse: JHS - SANCTA MARÍA ORA PRO NOBIS - VILLANUEVA ME HIZO. En la parte baja muestra esta leyenda: ESTA CAMPANA SE HIZO EL AÑO 1609 SIENDO PRIOR Y OBRERO MAYOR EL DOCTOR MIGUEL XIMENEZ DE CASCANTE.

Sus dimensiones son 1,21 m. de diámetro por 1,10 m. de altura.

La menor tiene 0,50 por 0,60 respectivamente y como única inscripción: SANCTA MARÍA ORA PRO NOBIS. 1609.

Del resto de las que existen en la misma torre, una grande y dos pequeñas fueron obra de un mismo maestro, Josef Marcout, vecino de Pamplona en 1792, por lo que se debieron estrenar a una con la nueva fachada de la catedral. En la mayor de estas dos campanas, con dimensiones de 1,30 m. de diámetro por 1,25 m. de altura. figura la siguiente inscripción: ECCE CRUCEM DOMINI FUGITE PARTES ADVERSAE ECCE VICIT LEO DE TRIBU JUDA RADIX DAVID ALLELUJA - SANCTE JOANNIS BAPTISTA ORA PRO NOBIS. En su parte inferior consta el nombre del maestro y la fecha: JOSEPH MARCOUT ME FECIT ANNO MDCCXCII.

Las otras dos campanitas construidas por el mismo maestro, idénticas en altura (0,80 cm.) y de diámetro parecido (0,75 y 0,80), llevan igual leyenda: SANCTA MARÍA ORA PRO NOBIS. JOSEPH MARCOUT ME FECIT ANNO 1792.

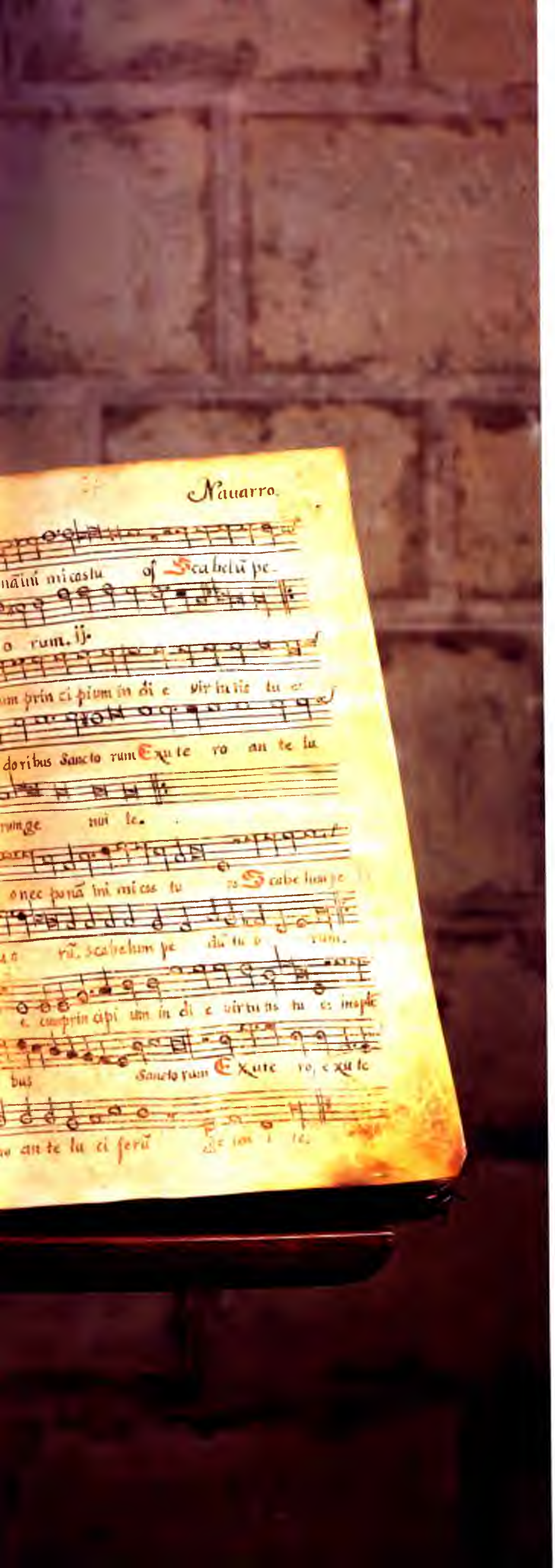
Diez años más tarde, en 1802, se hallaba rota la campana denominada de NUESTRA SEÑORA, una de las tres grandes de esta torre y su refundición corre a cargo del maestro Bernardo Mendoza «vecino del lugar de Isla en las Montañas de Santander», residente en Pamplona, que por aquellas fechas tenía su horno junto al barrio de la Magdalena.

En el acuerdo del cabildo para llevar a cabo la obra, se determina emplear solamente metal nuevo y respetar el letrero que en caracteres góticos figuraba en la campana rota: SEX IN CAMPANA DICUNTUR COMMODA SANCTA. LAUDO DEUM VERUM, VOCO POPULUM, CONGREGO CLERUM, SATAM FUGO, DEFUNCTOS PLORO, FESTA DECORO. En el anillo inferior consta el nombre del autor y la fecha: MAGISTER BERNARDUS DE MENDOZA ME FECIT ANNO 1802 23 JUNII.

Sus dimensiones son 1,52 de diámetro por 1,30 de altura, con lo que viene a ser la cuarta en cuanto al peso de las campanas catedralicias.

Finalmente la más moderna de todas, es un esquilón de 0,51 por 0,59 que tiene esta inscripción: AÑO 1836 - SANCTA BARBARA ORA PRO NOBIS.


Cantus.
Dixit Dñs.
Tenor.



MÚSICA EN LA CATEDRAL

LA MUSICA, INSEPARABLE DE LA LITURGIA A LO LARGO DE LA HISTORIA.

María Gembero Ustárroz

Aurelio Sagaseta Ariztegui

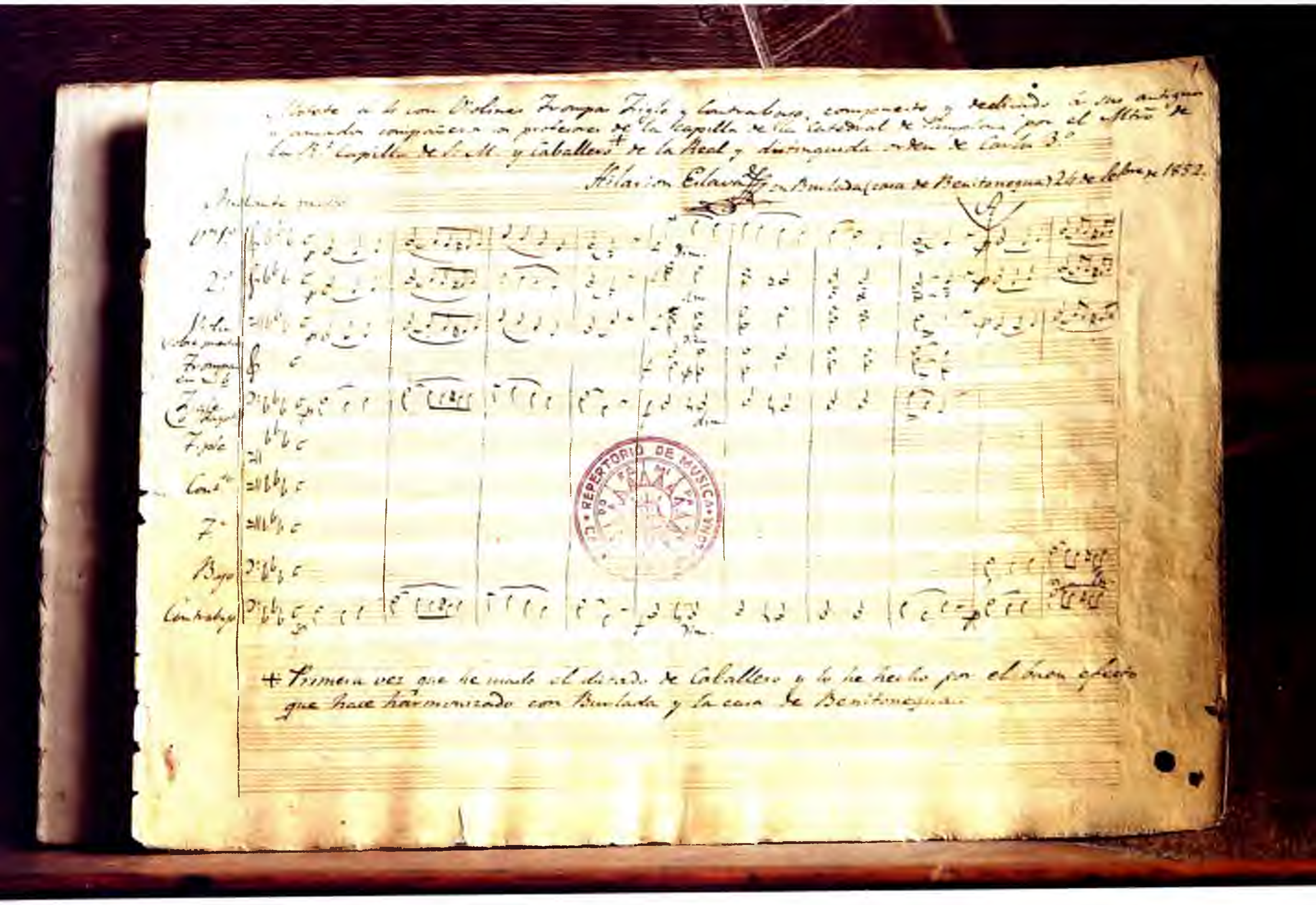


CHIRIMÍA. INSTRUMENTO MÚSICO DE VIENTO REALIZADO EN MADERA.

Jamás es posible imaginar la vida de la Catedral y su liturgia sin la música, cualquiera que sea la etapa histórica de la que tratemos. Todos los días del año, siglo tras siglo, el culto del primer templo navarro ha sido realzado con piezas musicales de distinto carácter y rango. Las características de este trabajo no permiten abordar con la extensión deseable una historia tan larga, rica y densa como es la de la música en la catedral de Pamplona. En las páginas siguientes expondremos una breve síntesis de la misma, incluyendo también algunos datos sobre la situación del Archivo de Música en la actualidad.

La música de la catedral pamplonesa ha sido tratada en estudios de diversas dimensiones, contenidos y metodologías, lo que ha dado lugar a que tengamos un conocimiento desigual de las diferentes etapas históricas. Referencias al tema pueden encontrarse en diccionarios y obras generales de investigación musicológica y en publicaciones sobre música navarra que, ocasionalmente, aportan noticias sobre la de la Catedral [1]. También hay datos sobre la música catedralicia en trabajos no estrictamente musicales, como la *Historia de los obispos de Pamplona* de José Goñi Gaztambide [2] o la *Gran Enciclopedia Navarra* [3].

Si nos centramos en las investigaciones que abordan directamente el estudio de la música en la catedral de Pamplona, la relación es exigua. Los pioneros en dar a conocer la riqueza musical de la Catedral fueron algunos maestros de capilla de la misma, como Jesús Rotellar, que publicó en 1938 un breve artículo sobre el tema [4]; y Leocadio Hernández Ascunce, que comenzó a difundir con más detalle datos sobre la música de la Catedral, especialmente con las dos entregas de «Música y músicos de la Catedral de Pamplona» [5]. En otros muchos artículos de Hernández Ascunce pueden encontrarse datos referentes a la Catedral, aunque ésta no sea mencionada en el título. Las aportaciones de este autor han venido siendo utilizadas por numerosos investigadores,



EN EL ARCHIVO CATEDRALICIO SE CONSERVAN DIVERSAS PARTITURAS DEL MÚSICO Y COMPOSITOR, HILARIÓN ESLAVA.

si bien deben ser manejadas con suma precaución, a causa del gran número de imprecisiones y errores que contienen (como han puesto de manifiesto diversos estudiosos en los últimos años).

En 1983 se inició la serie *Música en la Catedral de Pamplona*, dirigida por el también maestro de capilla Aurelio Sagaseta, con el fin de dar salida a investigaciones sobre el tema. Hasta el momento han aparecido cinco números, cada uno de los cuales incluye (además de un estudio teórico) la transcripción de algunas composiciones del archivo catedralicio. Gracias a esta colección conocemos los datos esenciales de la historia de la Capilla hasta el siglo XVII, estudiados por José Goñi Gaztambide [6]. Otras investigaciones publicadas en la serie son el trabajo de Aurelio Sagaseta sobre la figura del maestro de capilla Miguel Navarro [7]; o los de Isidoro Ursúa y Clara Fernández-Ladreda sobre las campanas y la iconografía musical, respectivamente [8].

De 1991 es la tesis doctoral de María Gembero Ustárroz sobre *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII* [9]. El trabajo incluye (además del estudio histórico propiamente dicho) la transcripción y análisis de una selección de obras musicales, lo que permite observar la evolución estilística de las composiciones interpretadas en la Catedral (algo que todavía no ha podido realizarse para otros períodos).

Sobre la música catedralicia de los siglos XIX y XX se recogen datos sueltos en las publicaciones de Hernández Ascunce y otros autores. Existen también trabajos acerca de algunos músicos relacionados con la Catedral en esa época, como Hilarión Eslava o Mariano García [10]; pero no hay ninguna investigación que exponga de una manera global la trayectoria seguida por la música en el primer templo navarro desde 1800 hasta la actualidad. El presente trabajo supone, por tanto, una primera aportación al conocimiento de la música catedralicia de los últimos dos siglos, e incluye datos hasta el momento inéditos sobre dicha etapa.

El archivo musical de la catedral de Pamplona ha sido objeto de estudio hasta el momento en dos artículos monográficos, debidos a Leocadio Hernández Ascunce y María Gembero Ustárroz [11].

Próximamente la Sociedad General de Autores de España editará el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Esta obra, en la que colaboran numerosos musicólogos, incluye biografías y catálogos de los principales músicos relacionados con la catedral pamplonesa a través de su historia.

LA CAPILLA DE MÚSICA

DE LOS ORÍGENES HASTA EL SIGLO XVI

Primeras manifestaciones musicales en la Catedral

Es muy probable que la primera iglesia prerrománica que se construyó en la acrópolis pamplonense usara la música para sus ritos sagrados, pues resulta impensable un culto cristiano sin el canto. El Concilio de Aquisgrán (816) mandó introducir la vida canonical en las catedrales. Esta aparece en Pamplona al menos en el s. XI.

La primera liturgia catedralicia (texto y música) se desarrolló en rito mozárabe. Es más, sabemos que antes de la implantación del rito romano con su canto gregoriano, Navarra era uno de los focos principales de la liturgia mozárabe. De los monasterios del Reino salieron la mayor parte de los libros que enviaron los obispos hispanos al Papa Alejandro II hacia el año 1065 para demostrar que no contenían herejías. Según el cronista, el papa tomó en sus manos algunos de ellos, y lejos de censurarlos, los alabó. A pesar de ello, al poco tiempo se impuso la Liturgia Romana y aunque el Cabildo de Pamplona se resistió hasta el final, en 1083 tuvo que cambiar el canto mozárabe por el gregoriano.

De acuerdo con la evolución de los tiempos, el canto monódico comenzó a convivir con los inicios de la polifonía. Creemos que la escuela polifónica de la Catedral de Pamplona surgió poco antes del año 1200 y con el pontificado de Pedro de París (1167-1193), sucesor de Pedro de Roda. Pedro de París era una personalidad de ámbito europeo. Había cursado sus estudios y enseñado en la capital francesa precisamente en los albores de la llamada Escuela polifónica de Notre Dame. Había presidido en Inglaterra la delegación que arbitró las diferencias entre los reyes Alfonso VIII de Castilla y Sancho VI el Sabio de Navarra, hizo varios viajes a Roma y asistió al Concilio de Letrán (1179), cuidó especialmente el culto de la iglesia mayor de Pamplona, etc. No es de extrañar que impulsara también la creación de una escuela de polifonía en la misma ciudad, a ejemplo de lo que había visto en París, Londres, Barcelona o Roma. El primer testimonio de la existencia del coro catedralicio es de su época (1186). En el año 1199 la documentación alude al encargado de cantar las secuencias, un tal «dominus cantor secuencie», cuyo nombre se omite.

Creación de la Chantría

A comienzos del siglo XIII (dos siglos antes de que el estamento civil creara su propia capilla musical en Olite con «chantres» traídos de Avignon) se crea en la Catedral la figura del «chantre» encargado de la música del templo y de la educación general básica y musical de unos cantorcicos o «infantes». El documento institucional está fechado el 29 de septiembre del año 1206, día de San Miguel Arcángel, y firmado «*hanc institutionem concedo et hoc signo me + corroboro*» por el obispo Juan de Pamplona. Sería obligación del chantre, junto con tres ayudantes, entonar, cantar, encargar a otros o escribir los invitatorios de las horas canónicas, corregir al coro y distribuir las capas correspondientes según la solemnidad de los oficios. Asimismo, habría de comenzar los himnos, salmos, antífonas, etc., cantar la novena lección de los maitines, señalar al «precentor», y en su ausencia al «subcentor» las antífonas que se debían cantar, así como entonar todos los cantos en las procesiones y velar por la dignidad del repertorio musical de la iglesia [12].
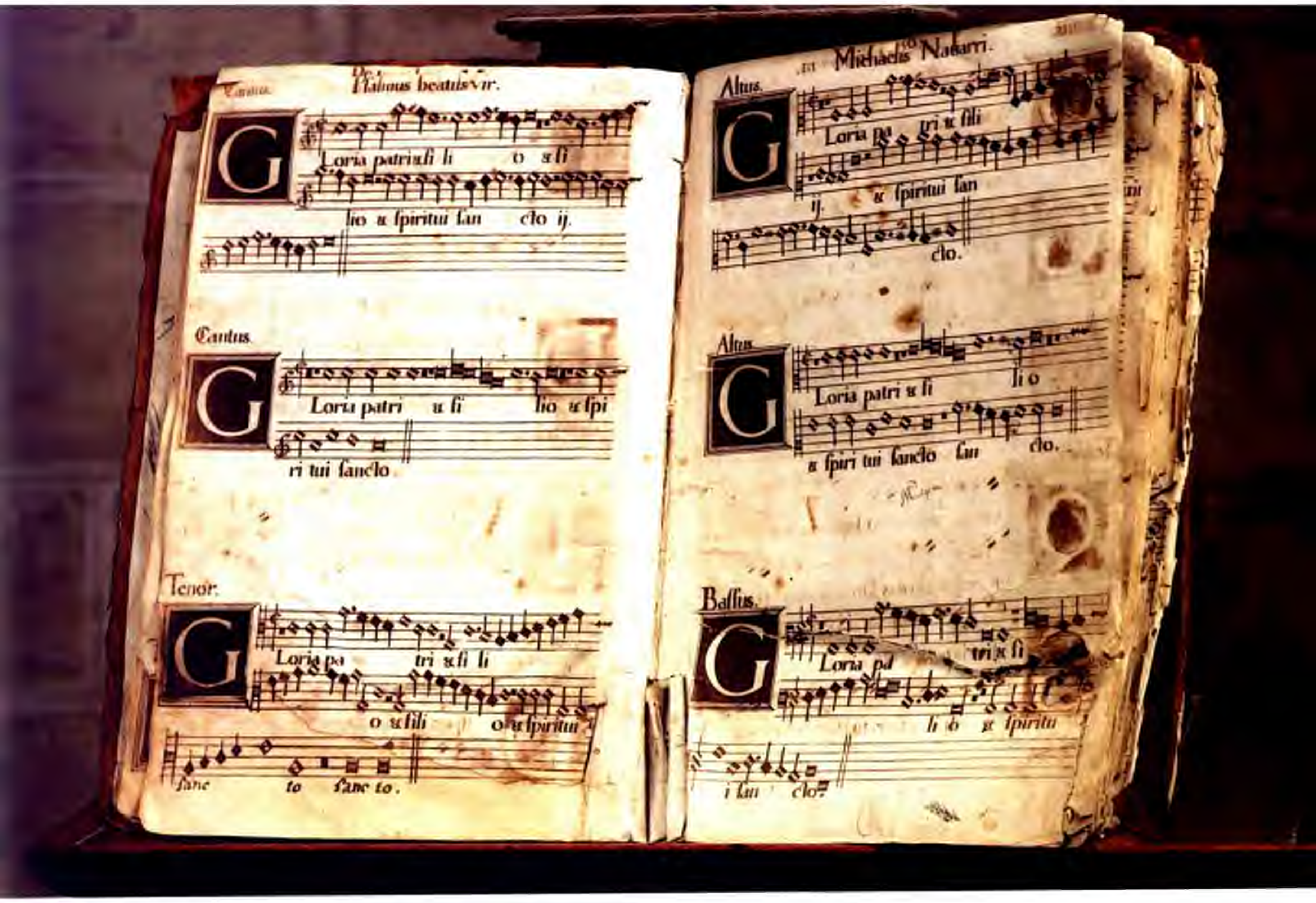
El chantre debía enseñar y cuidar de los niños de coro y distribuir sus cometidos dentro del mismo, y estar disponible para ayudar a todos los que tenían que leer o cantar en el templo, sin que nadie osare leer o cantar sin su licencia. Al que intentara menospreciar o incumplir estas normas, se le amenaza con anatema y que «*cum juda traditore perpetuam penam sustineat in inferno. Amen.*»

La insistencia del documento en sobreponer al chantre por encima de toda otra autoridad musical en la Catedral y de que nadie introdujera otros cantos (¿polifónicos?) fuera de su control hace sospechar que, como dice el Dr. José Goñi Gaztambide, estaba apareciendo la figura del maestro de capilla, aunque en la época se llamara de otra manera.

LOS «SCRIPTORIA» DE PAMPLONA. Un anónimo inglés de finales del s. XIII (ca. 1272-80), recogido por primera vez por E. de Coussemaker en su *Scriptorum de musica medii aevi Nova Series*, habla expresamente del modo de escribir polifonía que existía en Pamplona en su época. Dice que en los libros «*Hispanorum et Pampilonensium*» se escribía la polifonía igual que en Inglaterra. Asimismo, afirma que en la época se usaban piezas de metal para marcar las pautas destinadas al canto llano, mientras que «*in partibus Pampiloniae et Angliae*» se escribían las pautas destinadas a la polifonía a mano, con tinta encarnada o bien con tinta negra. Aunque el documento no especifica la ubicación del citado «scriptorium» de Pamplona, es muy probable que éste dependiera de la catedral, entonces floreciente y en comunicación con la Universidad de Tolosa (Francia), a donde acudían grandes figuras de París y de Inglaterra, entre ellos el famoso teórico Johannes de Garlandia. Por otra parte, la iglesia catedral, con su obispo y su cabildo, era la única institución estable de la ciudad durante los siglos XII-XIV, mientras el rey apenas residía en Pamplona [13].

La posible invención de la «mínima» en Navarra

Durante el siglo XIV se generalizó el uso de la llamada «mínima». Se trata de una nueva figura musical de valor más breve que el expresado por los signos existentes hasta entonces (máxima, longa, brevis y semibrevis).



LIBRO CORAL DE POLIFONÍA

Dos son los testimonios que hablan de la invención de la «mínima» en Navarra. Por un parte, Simon Johannes Tunstede, franciscano de Oxford (1351) en su *Quatuor principalia de musica* dice: «*Minima auten in Navarina inventa erat, et a Philipo de Vitriaco... aprobata et usitata*». Por otra parte, un teórico anónimo de mediados del siglo XIV (recogido por Coussemaker), describe cómo Franco de Colonia sólo utiliza la longa, brevis y semibrevis, añadiendo «*minima autem in Naverina inventa erat*» [11].

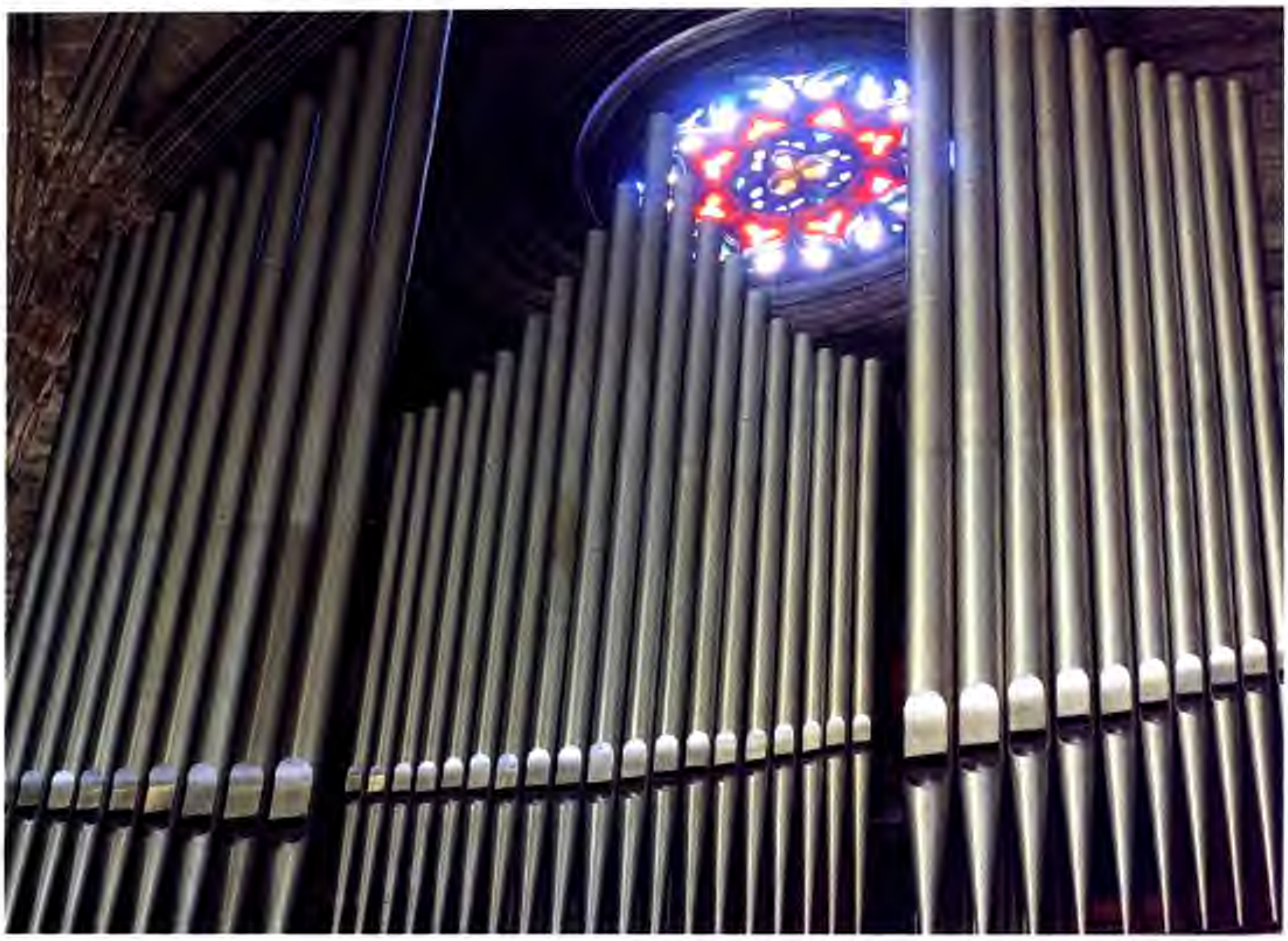
A pesar de los testimonios anteriores, en los archivos de Pamplona no se ha encontrado hasta el momento ningún ejemplo de escritura polifónica de la época que corrobore siquiera el uso de la mínima. En el Archivo General de Navarra y en los de la Catedral y Diocesano hay muchas hojas sueltas envolviendo procesos etc. que aún no han sido catalogadas ni estudiadas. Algunas de ellas contienen fragmentos de códices gregorianos de los siglos XI al XIV con notación aquitana, lo mismo que el Evangeliario de Roncesvalles (s. XIII) y el de Pamplona o «*Libro de la Jura*» de 1223, que presentan la Genealogía con neumas. Falta un estudio sistemático y exhaustivo de los fondos musicales existentes.

Maestros de capilla y otros músicos

La figura del maestro de capilla como tal no aparece clara hasta el siglo XV. Hemos visto antes cómo su equivalente medieval, el «chantre», se encargaba del canto llano y de la educación de los infantes. Parece deducirse por el contexto que, junto con el nacimiento de la polifonía, se va perfilando el oficio del maestro de capilla. En 1436 el navarro José de Anchorena, que había estudiado en Salamanca, era el «maestro mayor de los cantorcicos», mientras aparece como «chantre» Martín de Abárzuza, lo que indica que se van separando los cometidos de uno y otro cargo. Anchorena pasó a la Catedral de Burgos en 1438. Juan Sánchez de Escós aparece en 1497 como «maestro de músicos de Pamplona», y en 1483 figura como músico de la Seo de Burgos.

Junto con el maestro aparece también la figura del organista.

Se suele fijar el año 757 como fecha de la introducción del órgano en Occidente, a través de un obsequio del emperador de Oriente a Pipino el Breve. A partir de esta fecha se extiende rápidamente el uso del órgano en las iglesias de Occidente. Probablemente la Seo de Pamplona utilizó este instrumento en su liturgia al menos desde la adopción del Rito



LA CATEDRAL PAMPLONESA DEBIÓ DE UTILIZAR EL ÓRGANO EN SUS CEREMONIAS YA EN EL SIGLO XI.

Romano (1083), a imitación de otras catedrales francesas o catalanas de la época. El órgano está presente en la iconografía medieval de la Catedral (ver infra) pero, a pesar de todo, la documentación escrita conservada no se refiere a dicho instrumento hasta el s. XV. Entre 1461 y 1465 fue organista de la catedral de Pamplona Gil de Borja, que cobraba 20 libras por «sonar los órganos».

Instrumentos musicales

En el siglo XIV pasan por la Corte de Olite multitud de juglares y ministriles, entre ellos algunos organistas y organeros. Carlos III, a la vez constructor de la Seo de Santa María de Pamplona, pudo facilitar el acceso de este género de música a su catedral. De hecho, tal como veremos más adelante, el claustro gótico de la misma recoge varios órganos portátiles en su iconografía. Por otra parte, iglesias menos importantes que la catedral (Sangüesa, Estella, etc.) ofrecen documentación sobre la existencia de un órgano en el siglo XIV, usado para el culto ordinario. El primer documento referido a la existencia de un órgano en la catedral de Pamplona se remonta al año 1479, fecha en que se construyó «una cámara de madera» para el nuevo órgano. A partir del siglo XV se puede documentar la existencia de varios órganos, incluso simultáneos, hasta nuestros días [15].

En cuanto al uso de otros instrumentos musicales, se ha aludido ya a la relación entre la Corte de Carlos III en Olite y la Catedral. La sede episcopal de Pamplona también se rodeó en la época de instrumentistas. El polifacético obispo Arnaldo de Barbazán (1318-1355), impulsor del actual claustro gótico, tuvo varios juglares en su palacio: Marcelo y Simonet, Abundat, Joannot y María, Arnaut, etc. y en 1331 al menos un cantor llamado Ademar Roldán. Asimismo, dictó estrictas normas de carácter musical para su catedral, reglas que subsistían todavía en el siglo XVI [16].

Tanto la Catedral como sobre todo el Claustro encierran abundante iconografía musical, que fue estudiada por la Dra. Clara Fernández-Ladreda. Es de destacar la arquivolta que sirve para enmarcar la Epifanía de Jacques Perut situada en el tramo septentrional del muro Este del claustro. Dicha arquivolta encierra diez bellísimas figuras góticas en actitud de tocar instrumentos musicales. El día de Epifanía es tradición todavía vigente que la Procesión «*ante Missam*» (*Statio liturgica*) se detenga delante de las figuras exentas de los Reyes Magos y la Capilla de Música interprete un villancico.

En las claves policromadas del claustro se representan ocho instrumentos de viento, que aparecen en manos de símbolos antropomórficos de vientos y ríos. Otros instrumentos de la época (campanillas, gaitas, chirimías –quizá chistu–, atambores, rabeles,



EN LA REJA DEL PRESBITERIO, DOS FIGURAS TOCAN LA TROMPETA Y EL RABEL.

laúd, etc.) hasta una cincuentena, aparecen dispersos por los rincones del Claustro, en los capiteles, en la puerta y ménsulas del Refectorio y hasta en la verja central del presbiterio. Destacan por su belleza las pinturas del maestro Juan Oliver, en especial las de las dos mujeres que tocan cordófonos [17].

Entre los motivos que aparecen en las ménsulas del refectorio están el pelícano y el unicornio. Según el profesor J. Chailley, esta iconografía puede tener relación con algunos temas cantados un siglo antes por el Rey Teobaldo I en sus célebres «chansons» [18].

El afianzamiento de la Capilla de Música durante el siglo XVI

Es en esta etapa cuando se va a conformar la estructura propiamente dicha de lo que entendemos por «capilla de música» de una catedral española desde el Renacimiento hasta nuestros días. Históricamente, el término «capilla» procede del lugar o aula, generalmente vecino al claustro, en el que tenían lugar los ensayos musicales. Por extensión se aplicó luego la palabra al grupo de músicos encargados de cantar o tocar, incluidos todos los accesorios necesarios: libros corales, instrumentos, vestimenta, etc. usados por aquellos en el templo o en la corte. A grandes rasgos, se puede decir que las iglesias de Occidente imitaron durante siglos el modelo de la *Schola Cantorum* de San Gregorio Magno, que fundamentalmente velaba por el Canto Gregoriano, siendo su director nato el chantre, mientras que la polifonía fue patrimonio de las capillas de música, al frente de las cuales estaba el maestro de capilla. Las catedrales españolas siguieron un modelo determinado de capilla basado a partir de las que se crearon en Roma a la vuelta de los papas de Avignon a la Ciudad Eterna. Estos grupos musicales romanos culminaron en el siglo XVI con el esplendor de las Capillas Sixtina y Giulia.

En las catedrales españolas se unían al coro de cantores la «capilla de ministriles», cuya misión, además de doblar o incluso sustituir las voces de la polifonía, era fundamentalmente la de amenizar las procesiones, entradas, salidas y tiempos libres de la liturgia. El acompañamiento era realizado por el arpa, clave, violón y órgano. Este esquema, con más o menos variantes, permanece en las catedrales españolas hasta bien entrado el siglo XIX.

La catedral de Pamplona, que durante la Edad Media estuvo muy relacionada con los principales focos musicales de París, Flandes y Avignon (falta un estudio profundo de esta época), a partir del s. XVI sigue el esquema de las catedrales españolas. En

1516 la Capilla de Música de Pamplona estaba compuesta por 6 cantores, 2 ministriles de chirimía, organista y maestro de capilla. La institución se vio notablemente reforzada y asentada sobre una base económica solvente en 1523, a raíz de la visita de Carlos V a Pamplona. A partir de esta fecha, y una vez consolidada la unión de Navarra con Castilla, se intensificó la compra de material musical procedente de las catedrales de Toledo, Burgos, etc.

En la segunda mitad del siglo, en concreto en 1568, había aumentado la plantilla, que estaba compuesta por el maestro, organista (arpa), 3 «cantores», 2 tenores, un contralto, un tiple y 4 infantes, un cantor-contrabajo, dos chirimías, un bajón y un corneta. En 1572 continúa la plantilla anterior. En 1597 el obispo Antonio Zapata reorganizó la Capilla de Música, amplió el número de sus componentes y la dotó de nuevas rentas. Así por ejemplo, el número de tiples o infantes pasó de 4 a 12.

En cuanto a la poca música conservada del siglo XVI (anónimos y obras de Miguel Navarro), se puede decir que la misma sigue los postulados estilísticos comunes a la polifonía renacentista de otras catedrales españolas, si bien las obras conservadas no sobrepasan las 4 voces usuales. El espectacular aumento de la plantilla de finales del siglo tuvo sus repercusiones también en la música misma, interpretada y creada para el culto. Así por ejemplo, la primera remesa de obras originales del maestro Miguel Navarro comprada por el Cabildo (1595) contiene varios Salmos y Magnificat a 4 voces. Los mismos Magnificat aparecen realizados a 7 y 8 voces (a dos coros) en la edición impresa que el autor publicó en 1614. ¿Qué sentido tenía para un maestro componer un motete policoral si no disponía de una plantilla suficiente para interpretarlo?

Maestros de capilla

En toda capilla de música existía un orden jerárquico. La máxima autoridad recaía en el maestro de capilla, quien debía dirigir los ensayos, enseñar a los infantes, componer la música necesaria para el culto, buscar los tiples, mozos de coro y ministrales adecuados etc. Antes del siglo XVI recibía a veces el nombre de «cantor», «maestro de coro» etc. Hemos visto que en Pamplona se le llama hacia 1438 «maestro mayor de los cantorcicos» y en 1497 «maestro de músicos». A partir del siglo XVI se le denomina siempre «maestro de capilla». El chantre queda convertido en «dignidad» canonical y sus antiguas obligaciones musicales (sobre todo en lo referente al gregoriano) pasan al sochantre.

He aquí la lista de los diversos maestros de capilla del siglo XVI con las fechas iniciales de su nombramiento: Juan Úriz (1521), Juan Arteche de Legaria (1542), Pedro de las Montañas (1556), Fortuño Ibáñez de Salazar (1568), un maestro de quien se omite el nombre y por quien cobra fray Pedro de Vera (1576 y siguientes), Miguel Navarro (1580), Esteban de Álvarez (1590) y Juan de Aldaba (1597), con el que finaliza el siglo [19].

No conocemos apenas obras de los maestros citados, con la autoría expresamente señalada. Es posible que tales obras figuren hoy entre los numerosos anónimos del archivo. De esta tónica general hay que exceptuar la obra del maestro Miguel Navarro. Su nombre completo es Miguel de Echarren y Navarro, aunque en las partituras aparece como «*Michael Navarrus*». Este maestro (ca. 1563-1627), natural de Pamplona, dirigió la Capilla de Música en dos períodos de su vida, a finales del siglo XVI y a partir de 1608 hasta su muerte. En 1591 pasó a ocupar el magisterio de la catedral de Calahorra, de donde se despidió en 1600 para probar la vida emerítica en el pueblecito riojano de Turruncún (hoy despoblado). En 1608 retornó a Pamplona, donde ejerció de nuevo el magisterio y fue nombrado prior de la Cofradía de los Ermitaños de Navarra, en donde tenía un millar de ermitaños a su cargo.

Parte de la obra de Miguel Navarro fue publicada en 1614 en Pamplona. Se trata de composiciones que denotan un gran dominio de la polifonía y una avanzada armonía para la época. De su producción quedan motetes, una salve, diversos salmos y 16 magnificat a 4 y hasta 8 voces (a dos coros) [20].

Organistas y órganos

En 1516 figura como titular de la organistía Esteban de Miguel. En 1521 actúa como organista un tal Miguel de Arizcun, quien muere en 1525. Luego de un vacío documental, sabemos que en 1547 era organista el presbítero Sebastián de Vidart. Dos años más tarde figura como titular Miguel de Ecay, aunque en 1553 reaparece Sebastián de Vidart en el cargo.

Nuevamente desaparece el nombre del organista en la documentación catedralicia, hasta que en 1563 consta que ejercía la función Miguel de Frías. Este músico era también organista de la parroquia de San Juan, aneja a la Catedral y permaneció en ambos puestos hasta finales de 1579. A su muerte se anota como organista provisional a Juan de Lazcano, hasta que en enero de 1590 toma posesión del cargo Jaime de Acirón, que era invidente.

En 1578 se hace un nuevo órgano y el Cabildo contrata un organero fijo encargado de la revisión y puesta a punto del instrumento. Además del órgano principal, a partir de 1525 se cita otro órgano, situado en la parroquia de San Juan Bautista (entonces en la capilla del mismo nombre de la Catedral).

Por lo que a la música organística se refiere, no se conserva ninguna obra del género en el Archivo de Música. Creemos que la causa está en la costumbre generalizada de España en la época: los cabildos obligaron a los maestros de capilla a entregar cada año una serie de composiciones (éstas se conservan en los archivos catedralicios), no así a los organistas, quienes generalmente guardaron sus composiciones en sus propios domicilios. Dichas obras a la muerte del autor se perdieron definitivamente.



EN LA PUERTA INTERIOR DEL REFECTORIO, TRES PERSONAJES Y UN CENTAURO, APARECEN TOCANDO LA FLAUTA, CAMPANAS, UNA VIHUELA DE ARCO Y LA GAITA.

SIGLO XVII

Actividad musical de la Capilla

La catedral sigue siendo la principal fuente de actividad musical en la ciudad. La plantilla de la Capilla de Música es similar a la establecida hacia 1523.

En los primeros años del siglo XVII la fiesta del Corpus Christi adquiere unas dimensiones musicales, religiosas y socio-culturales notables: música creada expresamente por los maestros, contratación de instrumentistas locales y levantinos, danzantes foráneos, instalación de arcos adornados y altares barrocos por las calles etc. Fue el obispo fray Prudencio de Sandoval el impulsor del esplendor de esta fiesta, así como de la Capilla de Música.

Una de las intervenciones extraordinarias de la Capilla tuvo lugar con ocasión de la canonización de San Francisco Javier y posterior declaración del Santo por las Cortes del Reino como Patrono de Navarra (1622). En 1646 la Capilla actuó, reforzada por chirimías de Santo Domingo de la Calzada durante la visita del rey Felipe IV. En 1660 todos los músicos catedralicios acompañaron a la comitiva real a San Sebastián y San Juan de Luz para festejar las bodas reales de Luis XIV de Francia con la infanta María Teresa de España [21].

Maestros de capilla

A lo largo del s. XVII se sucedieron 10 maestros: Juan de Aldaba (1593-1616); Miguel Navarro, que al parecer simultaneó el cargo con Aldaba desde 1608, y fue maestro en exclusiva desde 1616 hasta 1627; Mateo Calvete (1627-1628); Urbán de Vargas (1629-1637); Pedro Jerónimo de Labeaga (1637-1655); Bernardo de Ubidía (1655-1658); Pedro de Ardanaz (1658-1674); Gabriel de Sostre y Sola (1675-1691); José de Cáseda y Villamayor (1691-1695) y Fray Sebastián de Urrutia (1695-1703) [22].

De los autores citados, y aparte de Miguel Navarro (ya comentado al hablar de los maestros del siglo XVI), son conocidos en la musicología española por su actividad artística fuera de Navarra, Urbán de Vargas (Zaragoza, Valencia), Pedro de Ardanaz (Toledo), José de Cáseda (Zaragoza, etc.). Apenas ha quedado música de ellos en el Archivo de Música de Pamplona, aunque sí interesantes datos biográficos sobre su paso por la Catedral. Así Mateo Calvete, sucesor del semimístico Miguel Navarro, fue procesado y encarcelado por su vida un tanto disoluta, a juzgar por los testimonios de algunos contemporáneos. Urbán de Vargas, uno de los pocos maestros catedralicios que no era clérigo (estaba casado), fue procesado por defender a un tiple huérfano de la Capilla de Música, a quien conducían contra su voluntad a una casa noble de Madrid probablemente para castrarlo y convertirlo en tiplón.

Organista

Entre 1600 y 1700 hubo en la catedral seis organistas titulares: Jaime de Acirón, invidente (1580-1608), Juan López de Arizaleta (1609-1630), Diego Galindo (1631-1664), Lope Sanz (1664-1670), Martín de Barasoain (1673-1683) y Fernando de Amátriain (1684-1710). La anterior lista queda completada con otros aspirantes a la organistía y diversos personajes relacionados con ellos. Entre éstos pueden citarse: José Sanz (organista del rey), Jacinto Apeztegui (2º organista de la catedral primada de Toledo), el importante músico fray Martín García de Olagüe, de quien se dice «natural de este reyno», Juan del Vado (organista de la Capilla Real), Pedro de Ardanaz (maestro de capilla en Toledo), Antonio de Ochoa y León (organista de la catedral de Barbastro), etc. [23].

Órganos y otros instrumentos

Hacia 1607 el obispo Antonio Venegas de Figueroa dotó a la Seo de un nuevo gran órgano. En 1657 el maestro Nicolás Brisset (autor del órgano del Monasterio de Fitero) introdujo en el órgano principal de la Catedral importantes reformas. Este organero, no muy reconocido hasta el momento en España, «de natural francés», pudiera ser uno de los iniciadores de la colocación de los tubos horizontales en fachada. Pocos años más tarde, en 1684, el instrumento sufrió de nuevo importantes cambios.

Por otra parte, subsistió durante todo el siglo el órgano adscrito a la capilla (parroquia) de San Juan Bautista. Desde comienzos del siglo XVII se cita expresamente además un «realejo», con lo cual se puede afirmar que en la época había en la Catedral simultáneamente al menos tres órganos.

Además del órgano, a lo largo del siglo XVII aparecen en la Catedral diversos instrumentos musicales. Los citamos en el mismo orden cronológico en que se va anotando su intervención durante el siglo, lo cual no significa que esa sea la fecha real de su introducción en la Catedral: órgano, bajón, sacabuche y contrabajo (1601); trompeta (1605); realejo, vihuela de arco, guitarra, arpa, clavicordio, violón (1609); flautillas y atabales, violín (sic) y organillo (1610); corneta, rabel (1612); chirimías (1613); cascabeles (1627) etc. [24].

SIGLO XVIII
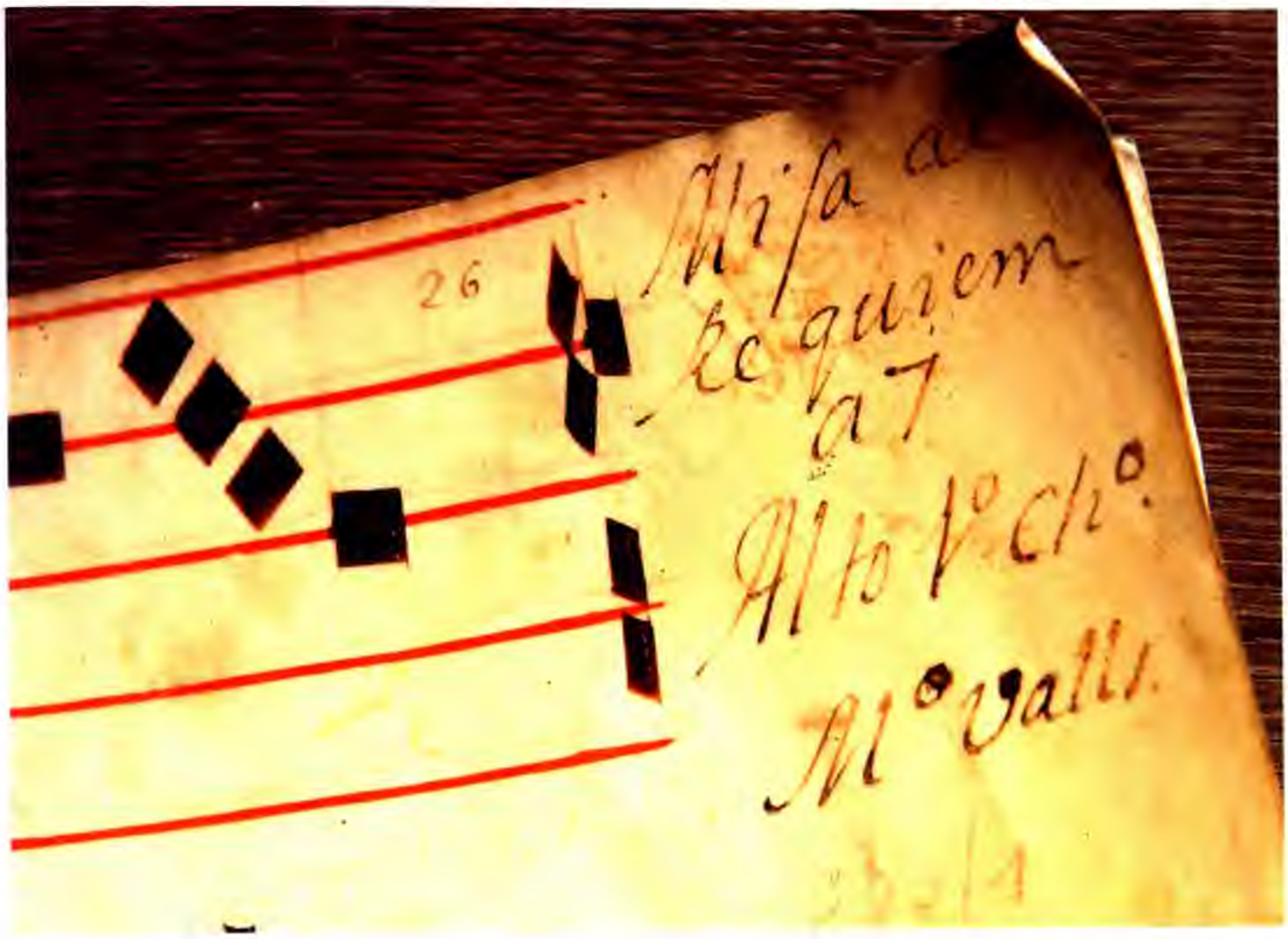
La Capilla de Música de la catedral conoció durante el «Siglo de las Luces» un momento de esplendor, subrayado por la abundante documentación y repertorio conservados de dicha etapa. La actividad musical en el primer templo navarro entre 1700 y 1800 ha sido objeto de un extenso estudio monográfico, que aquí sólo es posible resumir en sus aspectos básicos y generales [25].

Estructura y funcionamiento general de la Capilla

A lo largo del siglo XVIII la Capilla de Música de la catedral de Pamplona constaba de un número variable de miembros, habitualmente en torno a 18 ó 20 en total. La plantilla era similar (en líneas generales) a las de capillas existentes en otros templos hispanos de la época. Había un maestro de capilla, un organista, un arpista (que era a la vez organista segundo), varios instrumentistas, varios cantores adultos (normalmente dos por cuerda) y los infantes o niños de coro (generalmente seis).

La máxima responsabilidad recaía en el maestro de capilla, que componía lo necesario, ensayaba a los músicos y educaba en su propia casa a los infantes. En este último aspecto los problemas fueron continuos, sobre todo con los maestros Miguel Valls (1704-1738) y Francisco de la Huerta (1780-1814), lo que obligó al Cabildo a nombrar a otros músicos como tutores y educadores eventuales de los muchachos. Organista y arpista tenían también gran importancia, y en caso de necesidad solían ser ellos quienes sustituían al maestro.

Como era común en la España de la época, pocos instrumentos estaban adscritos a puestos fijos y exclusivos. En la catedral pamplonesa contaron con plazas específicas el órgano, el arpa y los bajones. Normalmente había dos bajones al mismo tiempo y su misión era acompañar la polifonía doblando la línea más grave de las composiciones. Hasta 1731 hubo también plaza fija de corneta, pero en general los instrumentistas eran músicos que tañían varios instrumentos, a veces dispares. Ni siquiera violines y trompas llegaron a contar con plazas exclusivas, a pesar de que su presencia fue habitual en las obras del último tercio del siglo XVIII.



PARTITURA DE MIGUEL VALLS, MAESTRO DE CAPILLA
DESDE 1704 A 1738.

El grupo de cantores estaba formado normalmente (y salvo variaciones circunstanciales) por seis infantes, dos contraltos masculinos, dos tenores y dos sochantres. Durante el primer tercio del siglo hubo un tiple adulto (tal vez castrado), hecho que no se ha documentado posteriormente. Los infantes aventajados musicalmente, tras el cambio de voz, pasaban a ocupar puestos en la propia capilla pamplonesa; o bien desplegaban su actividad musical en otras localidades, tanto navarras como del resto de España. Como infantes de la catedral de Pamplona a lo largo del siglo XVIII se educaron, por ejemplo, los músicos Fermín de Arizmendi, Andrés de Escaregui, Sebastián de Albero, Juan Antonio Múgica, Juan José de Arce o Babil Lasa.

Los sochantres tenían la obligación de dirigir el canto llano en los oficios y colaborar con la Capilla como bajos. Desde 1781 el número de sochantres se duplicó, y pasaron a ser cuatro los cantores de esta cuerda. A partir de entonces se distinguió entre los dos «primeros» y los dos «segundos» sochantres. Si era necesario, algunos cantores colaboraban como instrumentistas, y viceversa.

La mayoría de los músicos catedralicios pertenecían al estamento eclesiástico (eran al menos ordenados de Prima). Muchas plazas exigían (además de buena vida y costumbres y los requisitos musicales correspondientes) la ordenación sacerdotal dentro del año de toma de posesión del empleo. Hubo a veces músicos casados, pero fueron minoritarios en el total. El Cabildo prefería que los músicos fueran clérigos, y no sólo por razones morales: de esa manera podían disfrutar de las rentas de una capellanía, a las que el Cabildo añadía un «aumento» por las actividades musicales.

Las normas por las que se regía la Capilla y obligaciones de sus miembros estaban perfectamente reglamentadas, y se fueron completando y actualizando a medida que surgieron casos nuevos. El sistema de acceso de los músicos adultos a la Catedral podía ser: por oposiciones libres; mediante examen restringido de los candidatos previamente admitidos; o bien sin examen previo, supuestos los buenos informes llegados hasta el Cabildo. Los niños eran buscados generalmente por el maestro de capilla, y sometidos a un examen previo para ver sus cualidades vocales y conocimientos musicales. En 1719 se acordó que fueran examinados además cada cuatro meses para controlar la evolución de su aprendizaje.

Los oficios musicales no tenían jubilación propiamente dicha en la catedral pamplonesa. Si los músicos eran además capellanes (cosa muy frecuente) obtenían la jubilación de su capellanía tras haber cumplido 60 años de edad y 40 de servicio. En casos de enfermedad grave, impedimentos físicos, etc., el Cabildo estudiaba individualmente las condiciones de cada suplicante y le eximía total o parcialmente también de sus obligaciones musicales. Por lo que se refiere a la estabilidad en los puestos musicales, se dieron los dos extremos: algunos músicos permane-

cieron largos años en la Catedral; en otros la movilidad fue muy grande (cosa frecuente en la época).

En determinados asuntos la Capilla funcionaba colegiadamente, de forma que las decisiones eran tomadas entre todos sus miembros. Los músicos tenían su particular sistema de administración económica, la Colectoría, cuya gestión recaía cada año en uno de ellos. En 1741 los racioneros y capellanes de la Catedral decidieron adoptar un médico «conducido» para ellos y sus familias; la medida incluyó a buena parte de los músicos. La situación económica de éstos parece haber sido bastante problemática, a juzgar por las constantes peticiones de aumentos y subsidios; aunque probablemente podría calificarse de digna, teniendo en cuenta la dureza de la época. En la documentación catedralicia hay referencias expresas a que los buenos músicos estaban bien considerados socialmente.

Actividades de la Capilla

La Capilla de Música de la catedral pamplonesa tenía un apretado programa de actuaciones a lo largo de todo el año litúrgico. No se concebía una celebración mínimamente solemne sin la intervención de los músicos, por lo que liturgia y música iban en muchos casos indisolublemente unidas: las normas que el Cabildo daba para racioneros y capellanes en general incluían con frecuencia aspectos estrictamente musicales.

A las funciones propias de la Catedral había que añadir constantes actuaciones de la Capilla en colaboración con diversas entidades, tanto religiosas como civiles: parroquias, conventos y otras instituciones eclesiásticas, Ayuntamiento de Pamplona, Diputación del Reino, Real Consejo y otros tribunales de Navarra, juras de reyes (que tenían lugar en la Catedral), etc. Esto dio lugar a que en algunas solemnidades la Capilla hubiera de actuar casi simultáneamente en varios templos de la ciudad, para lo que se estipuló un sistema de división de los músicos.

La Capilla de la Catedral actuó ante diversas personas reales que visitaron Pamplona a lo largo del siglo XVIII, como por ejemplo Isabel de Farnesio en 1714; Felipe V e Isabel de Farnesio en 1719; la infanta Mariana Victoria de Borbón en 1725; Mariana de Neoburgo (viuda de Carlos II) en 1738-39; y la infanta Luisa Isabel de Francia en 1739. En algunos casos los músicos participaron no sólo en los actos litúrgicos, sino también en funciones profanas organizadas con motivo de las citadas estancias de personajes relevantes en la capital navarra.

Aunque más esporádicamente, la Capilla actuaba fuera de la ciudad, a petición de distintas instituciones, como los ayuntamientos navarros de Puente la Reina o Estella, en la localidad de Villava, etc. Otras veces algunos músicos a título particular eran invitados a actuar fuera de Pamplona. Ocurrió así, por ejemplo, con el tenor Joaquín de Redone en la corte de Mariana de Neoburgo en Bayona (Francia); los instrumentistas Simón de Saralegui y Tadeo de Coscoyuela en Vergara (Guipúzcoa), etc.

Maestros y otros músicos relevantes de la Capilla
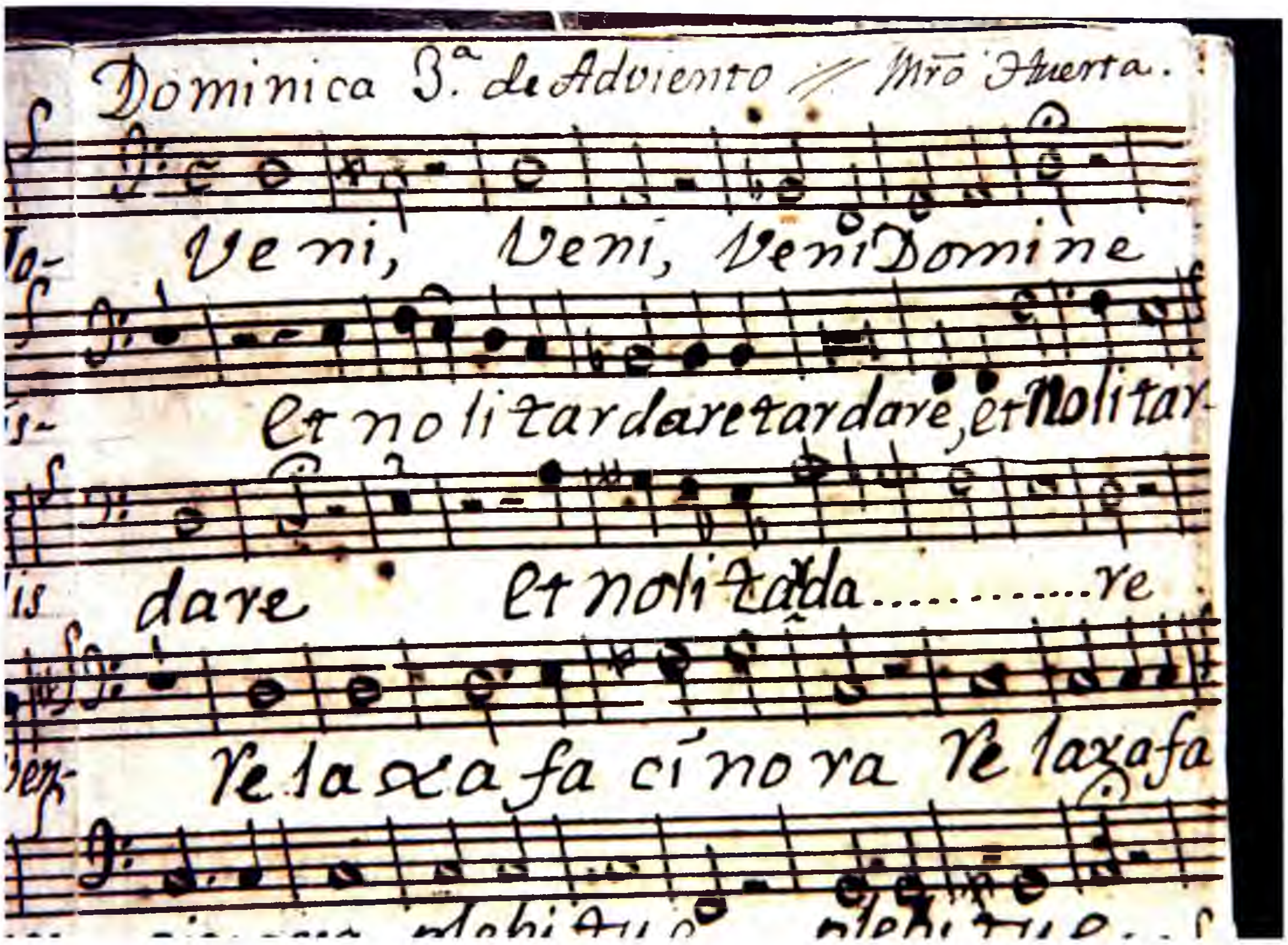
Los maestros de capilla y la evolución del estilo musical

El siglo XVIII fue una época de profundos cambios ideológicos y estéticos. Frente a la unidad estilística (más o menos matizada) de etapas anteriores, el «Siglo de las Luces» conoció una yuxtaposición de tendencias y pluralidad de lenguajes, a veces manejados simultáneamente por un mismo compositor. En el caso de la catedral pamplonesa, el estilo musical siguió una trayectoria similar a la apuntada para otros lugares de España y Europa: evolucionó desde el Barroco final hasta el mundo galante y clásico. Los protagonistas del cambio estilístico fueron los maestros de capilla que, con su producción, hacían evolucionar el gusto del público y las tendencias estéticas imperantes. En total se sucedieron a lo largo del siglo XVIII cinco maestros de capilla: Sebastián de Urrutia (1695-1703), Miguel Valls (1704-38), Andrés de Escaregui (1738-73), Juan Antonio Múgica (1773-79) y Francisco de la Huerta (1780-1814).

Aunque los cambios estético-musicales afectaban sobre todo a la producción polifónica, conviene tener en cuenta que durante todo el siglo XVIII siguió teniendo gran importancia el canto llano. Este constituía en exclusiva la parte musical de determinadas celebraciones, mientras que en otras iba combinado con el órgano y/o la polifonía. En la interpretación de este canto monódico jugaba un papel importante la solemnidad de la fiesta: a mayor solemnidad correspondía tiempo más lento, y viceversa.

El maestro que sirvió de enlace entre el siglo XVII y el XVIII fue Sebastián de Urrutia, del que hasta el momento se han podido averiguar pocos datos biográficos. Fue nombrado maestro de capilla de la catedral pamplonesa el 19 de agosto de 1695. Se encontraba entonces en Madrid, y no tomó posesión de su nuevo empleo hasta el 7 de octubre de 1695. Era religioso, aunque por el momento desconocemos de qué orden. Enfermo al menos desde mayo de 1703, Urrutia murió el 18 de diciembre del mismo año. De su labor como compositor sólo conocemos por ahora una calenda de Navidad a 7 voces y acompañamiento, conservada en la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona.

A Urrutia le sucedió en el magisterio Miguel Valls, nacido en Carcagente (Valencia), el 8 de mayo de 1671. Su aprendizaje musical tuvo lugar (según Barbieri) en Játiva, y posteriormente fue seise en la catedral de Toledo. En ese mismo templo rigió algún tiempo la Capilla de Música, al jubilarse el maestro Pedro de Ardanaz. En 1704 Valls consiguió el puesto de maestro de capilla de la catedral de Pamplona, y en él permaneció hasta su muerte (acaecida el 23 de febrero de 1738). Tuvo constantes problemas con el cabildo pamplonés, sobre todo en lo relacionado con la educación de los infantes. Los intentos de solución no tuvieron éxito y finalmente, el 4 de febrero de 1735, Valls quedó exonerado por completo de sus obligaciones musicales, tanto refe-



PARTITURA MUSICAL DE FRANCISCO DE LA HUERTA. FUE MAESTRO DE CAPILLA ENTRE 1780 Y 1814.

rentes a la educación de los chicos como a las restantes cargas del magisterio, que fueron repartidas entre otros músicos de la Capilla (el organista Andrés Gil y el entonces arpista Andrés de Escaregui).

Sólo dos obras pueden ser atribuidas por ahora con total seguridad a este maestro: la *Misa de Difuntos* a siete voces en dos coros (1715); y la lección primera de Difuntos *Parce mihi*, a cuatro voces y acompañamiento. El estilo de Miguel Valls se desenvuelve dentro de las coordenadas estéticas del Barroco tardío: fraseo asimétrico, importancia del contrapunto imitativo con gran independencia de las voces, reminiscencias modales, policoralidad real, presencia inexcusable del bajo continuo, utilización de recursos retóricos en el marco de la teoría de los afectos, y empleo de la notación ortocrónica (aunque poco precisa).

Miguel Valls fue favorable a Francisco Valls en la famosa polémica que desencadenó la misa de éste denominada *Scala Aretina* (compuesta en 1702); es decir, que el maestro pamplonés se puso al lado de los «progresistas». El primer tercio del siglo XVIII en la catedral pamplonesa no debe ser considerado como un residuo poco original del pasado, sino como un Barroco final que admitió las novedades armónicas discutidas en la época a nivel nacional.

La transición estilística entre el Barroco y el mundo galante comenzó en la catedral pamplonesa durante el magisterio de Andrés de Escaregui (1738-73). Este músico nació en Eibar (Guipúzcoa) en 1711, pero desarrolló toda su carrera profesional en la catedral de Pamplona, donde a los siete años fue admitido como infante, y ocupó posteriormente los cargos de arpista (1730-38) y maestro de capilla (1738-73). Salvo algún incidente inicial con determinados músicos, Escaregui desempeñó su trabajo con absoluta normalidad, y gozó en todo momento de la confianza del Cabildo pamplonés. Por el momento se han localizado 42 obras de este compositor en diversos archivos nacionales (25 son latinas y 17 tienen texto en castellano).

Andrés de Escaregui puede ser considerado como el primer representante del estilo «galante» en la música de la catedral de Pamplona, aunque no llegó a abandonar por completo la tradición barroca. Hasta 1752 contó con la colaboración del prestigioso organista Andrés Gil, que posiblemente fue también uno de los iniciadores del cambio estilístico a través de sus composiciones. Escaregui conocía a fondo el estilo imitativo, que utilizó en algunas de sus obras. Aprobó en 1760 la publicación del tratado de Juan Francisco de Sayas *Música Canónica, Motética y Sagrada* (...), considerado retrógrado para la época. Esto puede indicar que todavía en esa fecha seguían arraigadas en la catedral pamplonesa las teorías barrocas.

Pero junto a las reminiscencias del pasado, hay en la obra de Escaregui, ya desde los años 40 del

siglo, rasgos reveladores de una nueva estética. En parte de su producción predomina una textura vertical, de gran sencillez y claridad tonal. Incluso varias piezas del período llevan el calificativo de «sencillas» en el título, lo que muestra un intento deliberado de abandonar los artificios del «estilo antiguo». La policoralidad subsiste, pero comienza a evidenciarse una menor independencia de las voces. Algunas obras siguen todavía la retórica típica del Barroco, pero en otras ésta se ha abandonado totalmente. El fraseo tiende en ciertos casos a una mayor brevedad y regularidad. El uso de instrumentos (además de los del continuo) parece haber sido cada vez más imprescindible, y desde 1762 la Catedral incorpora a su instrumentario las trompas (características del estilo clásico).

Este movimiento «post-barroco» o preclásico estaba en marcha en la catedral pamplonesa, como queda dicho, en la década de los años 40, es decir, en fechas similares a las descritas para Francia y otros países europeos. Es significativo que comenzara en la época de Escaregui, maestro que desde su niñez apenas salió de la catedral pamplonesa. No hay indicios claros de que el cambio fuera introducido (al menos inicialmente) por músicos foráneos. Sí pudo ser reforzado por diversos factores, como la llegada de compañías operísticas para actuar en la pamplonesa Casa de Comedias; o la influencia italiana (obras de italianos existentes en la Catedral; presencia en la ciudad del compositor Girolamo Sertori). No podemos olvidar además que en 1762, durante el magisterio de Escaregui, se terminó la decoración de la sacristía rococó de la Catedral. El ambiente de renovación estética que se vivía en el templo no pasó desapercibido para el compositor, que hizo avanzar también las tendencias musicales en el primer templo navarro.

La transición estilística que comenzó con el maestro Escaregui continuó con su sucesor en el cargo, Juan Antonio Múgica. Su lugar y fecha de nacimiento son por ahora una incógnita. En 1754 era infante en la catedral de Pamplona, puesto que abandonó al año siguiente. En 1757 obtuvo una capellanía en el mismo templo. Dos años después se hallaba en Madrid, donde perfeccionó sus estudios musicales en canto y composición e ingresó en la capilla de La Soledad, desistiendo de su capellanía pamplonesa. Desde aproximadamente 1765 y hasta 1773 Múgica fue maestro de capilla y tenor en la colegiata de Tudela (Navarra). Ya en 1772 el cabildo pamplonés realizó gestiones para que ejerciera como sustituto del maestro Escaregui, que había sido relevado de sus obligaciones debido a su precaria salud. Las elevadas pretensiones económicas de Múgica impidieron de momento llegar a un acuerdo. Una vez fallecido Escaregui, Múgica fue nombrado maestro de capilla de la catedral pamplonesa el 13 de agosto de 1773. Permaneció en el cargo hasta 1779, en que, aduciendo mala salud, pasó a ocupar una coristía en la parroquia de San Cernin de la misma ciudad. El cabildo pamplonés se mostró molesto con la decisión del músico, que falleció en 1797, habiendo mantenido hasta entonces el citado puesto de corista en San Cernin.

De la producción musical de Múgica quedan en la actualidad un mínimo de 11 obras religiosas. Sabemos que compuso también música profana y, en concreto, un *Drama para música* (1761) que festejó el matrimonio entre José M.ª Magallón (hijo de los marqueses de San Adrián, asentados en Tudela) y M.ª Josefa de Armendáriz (hija de los marqueses de Castelfuerte, avecindados en Pamplona). En la catedral pamplonesa sólo se conserva una composición de Múgica, el villancico *A ese nuevo paraíso* (1779), en el que queda patente su conocimiento del lenguaje galante y preclásico. De algunas afirmaciones de Hernández Ascunce se desprende que Múgica empleó también el estilo imitativo barroco. Habría que localizar y analizar más obras de este maestro para poder hacer un estudio detallado de su producción que permita corroborar o no tales apreciaciones de Hernández Ascunce [20].

En 1780 accedió al magisterio de la catedral pamplonesa Francisco Nicolás de la Huerta y Romanos (1733-1814). Este músico era natural de Borja (Zaragoza), y antes de llegar a Pamplona había ocupado ya diversos puestos musicales en varias localidades españolas. Estuvo al servicio de la catedral de Tarazona (Zaragoza) entre 1743 y 1761, primero como infante (1743 - ca. 1755), y después como músico instrumentista (bajón y violín). Durante esta etapa completó su formación, siendo alumno de composición, en 1758-59, de Francisco Javier García Fajer, «El Españoleto», maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza. En 1759 Huerta fue uno de los cuatro pretendientes al magisterio de la catedral de Tarazona, y quedó en segundo lugar. En 1760 opositó a una plaza de bajonista en Zaragoza.

Francisco de la Huerta marchó en 1761 a Ávila, en cuya catedral fue nombrado bajón y segundo violín. Permaneció en dicha ciudad castellana entre 1761 y 1778. Desde 1767 simultaneó su puesto de instrumentista en la catedral abulense con el cargo de maestro de capilla del monasterio de Santa Ana, para el que compuso un considerable número de piezas musicales. Durante su etapa en Ávila, Huerta intentó en varias ocasiones cambiar de lugar de trabajo: en 1767 se presentó al magisterio de la catedral de Zamora y al año siguiente pidió licencia para ir a una oposición a Palencia. En 1769 pretendió la plaza de maestro de capilla de la catedral de Málaga. En 1770 y 1771 opositó al magisterio de las catedrales de León y Calahorra (Logroño), respectivamente.

En 1778, y aduciendo que tocar el bajón le era perjudicial para el pecho, Huerta abandonó la catedral de Ávila y pasó como maestro de capilla a Santo Domingo de la Calzada (Logroño). Apenas ejerció dicho cargo, pues en septiembre del mismo año tomó posesión del magisterio en la colegial de Alfaro (Logroño). Se despidió de Alfaro el 7 de mayo de 1780, pidiendo permiso para opositar al magisterio de Ávila. No queda claro si realmente se presentó a dicha plaza, pero lo que sí es cierto es que en 1780 opositó al magisterio pamplonés y, a pesar de lo conflictivas que resultaron las pruebas, obtuvo el puesto y lo ejerció hasta su muerte (acaecida en 1814). Durante su estancia en Pamplona (1780-1814), Huerta intentó cambiar de empleo todavía en varias ocasiones. Tales intentos tuvieron lugar, por ejemplo, en 1782, cuando quiso concurrir a la oposición el magisterio de la Catedral de Segovia; y en 1793, cuando el músico trató de obtener el magisterio de las catedrales

de Valencia y, de nuevo, Ávila.

La personalidad del maestro Huerta es tan interesante como problemática. En Pamplona se vio involucrado en diversos conflictos, tanto referentes a la educación de los infantes, como con los músicos adultos de la Capilla. Algunas de las tensiones tuvieron un origen estético. Su estilo compositivo puede calificarse ya de plenamente clásico (aunque el término todavía no ha sido bien definido en la música religiosa española). Al acceder al magisterio pamplonés las nuevas obras de Huerta no fueron aceptadas por ciertos músicos que estaban anclados en el estilo antiguo, lo que le obligó a retirarlas hasta que aquéllos desaparecieran de la Capilla. El dato indica que todavía en la década de los 80 las innovaciones del estilo clásico propuestas por los compositores no cuajaban por completo en las catedrales, donde el peso de la tradición era muy profundo.

Hasta el momento se han localizado un total de 171 composiciones que pueden ser atribuidas con seguridad a Huerta, repartidas en diversos archivos nacionales. La catedral pamplonesa guarda una importante parte de las mismas (81), además de obras de la misma época creadas por otros músicos de la Capilla (entre los que destaca el tenor Julián Prieto).

Los rasgos de este clasicismo musical pamplonés del último cuarto del siglo XVIII, deducidos de una selección de piezas, pueden resumirse así: regularidad y simetria en el fraseo, sencillez armónica, tonalidad clara y señalada sin ambigüedades en la armadura, desaparición del contrapunto imitativo, pseudo-policoralidad, desarrollo de la escritura instrumental y del virtuosismo vocal, y mayor precisión en la notación. La plantilla instrumental fue casi estándar en esos años: en un gran número de casos estuvo compuesta por dos violines y dos trompas más el acompañamiento. Este, por otra parte, conoció algunos cambios: el cifrado se hizo menos preciso (aunque existen también ejemplos en sentido contrario); y se cuestionó incluso si era o no necesario que el acompañamiento fuera realizado por un instrumento polifónico. A pesar de todo el bajo continuo se mantuvo hasta muy avanzado el siglo XIX, lo mismo que la plaza de arpista.

Al afianzamiento del estilo clásico en la catedral pamplonesa contribuyeron probablemente diversas circunstancias, como las representaciones de música teatral en la capital (que seguían teniendo gran éxito); y la influencia de Francisco Javier García Fajer («El Españoleto»), especialmente a través de su discípulo Julián Prieto, que era tenor de la Capilla de Pamplona.

Si en la época de Escaregui se había decorado la sacristía de los canónigos en estilo rococó, durante el magisterio de Huerta se levantó la fachada neoclásica de la Catedral. Esta referencia arquitectónica resulta muy ilustrativa del cambio estético que también fue perceptible en el estilo musical.

Organistas y otros músicos de importancia

Al frente de la primera organistía de la Catedral estuvieron durante el siglo XVIII Fernando de Amatriain (1684-1710), Andrés Gil (1711-52), Carlos de Marichalar (1753-77), José Ferrer (1777-86) y Cristóbal de Lapuerta y Lallana (1787-1831). Todos ellos fueron compositores además de instrumentistas, según exigía el cargo en la época. Andrés Gil ejerció las funciones del magisterio pamplonés en el período 1735-38, debido al descontento causado al Cabildo por el entonces maestro titular, Miguel Valls. José Ferrer, por su parte, se instaló tras su etapa pamplonesa en Oviedo, donde mantuvo amistad con Jovellanos. Varias sonatas para tecla de Ferrer han sido editadas en los últimos años, tato en partitura como en disco.

Otros músicos relevantes de la Capilla que nos han dejado composiciones suyas son los arpistas Miguel Antonio de Iribarren (1753-67), Juan José de Arce (1768-73) y Babil Lasa (1791-1805); el instrumentista José de Lallana (1754-ca. 1795); y el tenor Julián Prieto (1786-1844), del que hablaremos en el apartado referido al siglo XIX.

Los instrumentos

Durante el siglo XVIII la Catedral contó con al menos cuatro órganos distintos simultáneamente: el principal, situado en una tribuna sobre el coro, en el lado del Evangelio; los de las capillas de Santa Catalina y San Juan Bautista; y un realejo portátil, colocado normalmente junto al altar mayor. Entre 1740 y 1745 el organero Matías de Rueda y Mañeru construyó un nuevo órgano mayor, instrumento que, con sucesivos arreglos de diferente consideración, mantuvo una estructura esencialmente barroca durante todo el Setecientos. El Cabildo de la Catedral se ocupaba del mantenimiento de los órganos que estaban a su cargo, que eran todos menos el de San Juan Bautista (que pertenecía a la parroquia del mismo nombre). Para ello nombraba organeros «conducidos» que cuidaban de los instrumentos. Dichos organeros fueron: José de Mañeru en 1700-1716; José de Ripa en 1717-32; Matías de Rueda y Mañeru en 1732-48; Ramón de Tarazona en 1748-85; y Manuel de San Juan desde 1785 hasta aproximadamente 1788.

El arpa fue instrumento muy apreciado por el Cabildo, y era tañido especialmente en determinadas funciones. El arpista era al mismo tiempo organista segundo, y a veces ascendía a organista primero cuando la plaza quedaba vacante. En el último tercio del siglo XVIII hubo varios arpistas que accedieron al puesto por su conocimiento del órgano, y a pesar de su escasa o nula práctica en el arpa. Esto indica la decadencia del citado cordófono que, a pesar de todo, se mantuvo en la catedral pamplonesa no sólo durante todo el siglo XVIII, sino incluso prácticamente a lo largo de todo el siglo XIX.

Además del órgano y el arpa, en la catedral de Pamplona se emplearon instrumentos variados, como violines, violones y contrabajos entre los de cuerda; flautas, oboes, chirimías, trompas y bajones entre los de viento; clavicordio y clavecín entre los de tecla. La viola no parece haberse utilizado sino en casos aislados. En 1787 hubo un intento de sustituir el arpa por el fortepiano, pero el Cabildo no aceptó

el cambio. Los músicos eran a veces propietarios de sus respectivos instrumentos. Estos pertenecían en otros casos al Cabildo, que pagaba las correspondientes reparaciones.

EL SIGLO XIX

En la documentación catedralicia del siglo XIX son muy abundantes las noticias sobre música y músicos, aunque a priori suele pensarse que la actividad musical religiosa en dicha época pasó por una etapa de decadencia. Para el Cabildo pamplonés la música seguía siendo materia de primera importancia. En ella continuaba invirtiendo importantes sumas de dinero; sobre asunto musical versaron numerosos acuerdos y deliberaciones capitulares, incluso en momentos especialmente delicados (como sucedió durante las confrontaciones bélicas). No es posible detallar aquí la abundante información recogida sobre el particular, que será analizada en trabajos más especializados, y de la que a continuación se ofrece un pequeño avance.

La estructura de la Capilla y los avatares políticos del siglo XIX

Durante las primeras décadas del siglo XIX la estructura y funcionamiento de la Capilla de Música siguieron pautas similares a las del siglo XVIII. La continuidad estaba asegurada a través de varios de los músicos con mayor responsabilidad en la Capilla, que estuvieron activos en la transición del siglo XVIII al XIX: el maestro Huerta, el organista Cristóbal de Lapuerta, el arpista Babil Lasa, el tenor y compositor Julián Prieto, etc.

Pero aunque se mantuviera cierta estabilidad en las personas, todo el siglo XIX fue una etapa de continuas agitaciones bélicas y políticas, que afectaron directamente a la capital navarra y, en consecuencia, al culto catedralicio y su música. Durante la Guerra de Independenca (1808-1814), Pamplona estuvo desde un principio ocupada por los franceses, de los que sólo pudo librarse tras un duro asedio, que terminó el 30 de octubre de 1813. Las dificultades de abastecimiento hicieron que los infantes de la Catedral salieran a comer y cenar con sus madres, aunque volvían tras las comidas a casa de Francisco Aincioa, capellán que por entonces se ocupaba de la educación de los chicos. Varios miembros de la Capilla se ausentaron de la ciudad durante el bloqueo, pero a pesar de todo la actividad musical no cesó, y fue dirigida por el segundo organista, Manuel Virigaray, a quien el Cabildo gratificó por su esmero en la tarea [27].

El Trienio Constitucional (1820-23) trajo una nueva crisis bélica a la capital navarra. La etapa finalizó con la victoria de los realistas frente a los constitucionalistas. Tropas absolutistas, reforzadas por los «Cien Mil Hijos de San Luis», bloquearon la ciudad en 1823, durante seis largos meses. El cerco finalizó con «un bombardeo horroroso de catorce días», y los liberales firmaron la capitulación el 23



EN LA ESCULTURA GÓTICA DE LA CATEDRAL, DIVERSOS
ÓRGANOS, LAUD, CO

de septiembre. En tan precaria situación, resulta sorprendente la continuidad de los acuerdos capitulares referentes a la música. Citemos un significativo ejemplo: en el Cabildo del 10 de septiembre de 1823 se debatió la forma de intentar evitar los bombardeos a que era sometida la bodega del enfermero, dependencia catedralicia en la que los sitiadores sabían existía un almacén de pólvora. En esa misma reunión capitular, se mandó gratificar al trompa José Cumia con la propina acostumbrada por su asistencia a las funciones de Capilla [28].

Tras la muerte de Fernando VII (1833), la catedral pamplonesa sufrió conjuntamente las conse-



...AJES O ÁNGELES APARECEN CON VARIADOS INSTRUMENTOS:
...NO CON MANGO, GAITA...

cuencias de la Primera Guerra Carlista (1833-40) y la Desamortización de Mendizábal (1836). Esta última medida, como es bien sabido, supuso un duro golpe para las rentas eclesiásticas en toda España y, por consiguiente, para el mantenimiento de los músicos, que costaban importantes sumas de dinero a los cabildos. A pesar de todas las dificultades, los músicos pamploneses siguieron con su actividad habitual y sabemos, por ejemplo, que en 1845, durante la visita a la Catedral de la reina Isabel II, la Capilla «desempeñó su papel con primor» [29].

A la Desamortización le sucedió el Concordato de 1851 con la Santa Sede, por el que las capillas musicales de las iglesias quedaron notablemente disminuidas. En cada catedral se estipulaba que hubiera un maestro de capilla, un organista, un contralto, un tenor y un sochantre (todos ellos sacerdotes), además de los niños de coro. Los contemporáneos eran conscientes de que resultaba muy difícil que en la misma persona concurrieran «la dignidad del sacerdocio y la suficiencia artística necesaria». Como consecuencia, las plazas musicales, o bien quedaban vacías por falta de opositores, o bien eran proveídas en los sacerdotes que las pretendían, aunque no estuvieran «adornados de los conocimientos necesarios». Hilarión Eslava ideó un plan para mejorar la situación que, aunque no pudo llevarse a la práctica, revela su preocupación por la vida musical de las catedrales [30].
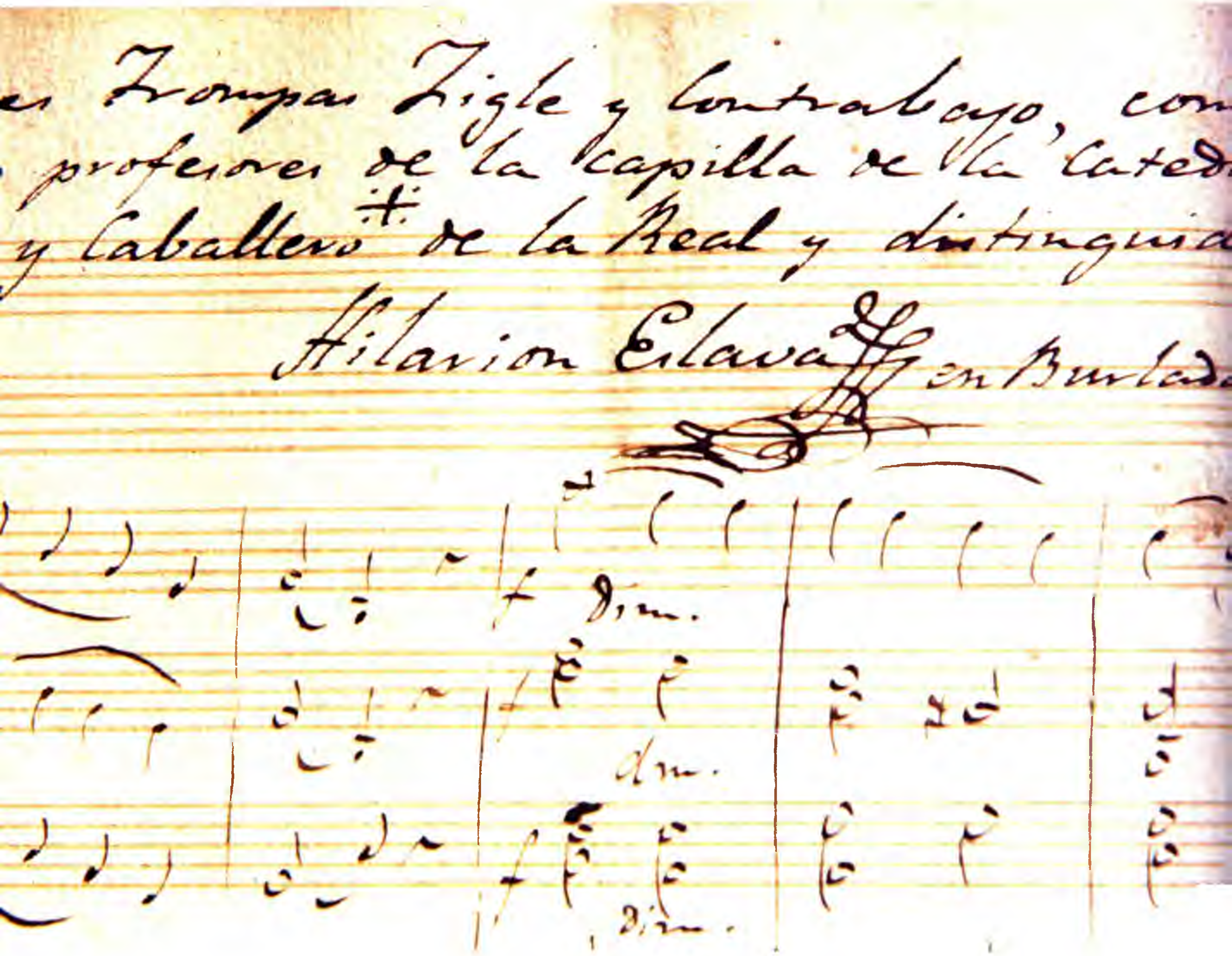
Las dificultades para cubrir las vacantes fueron cada vez mayores tras la Desamortización. El Cabildo ya no era soberano para convocar las plazas, y había de pedir permiso al Gobierno y al obispo. La drástica reducción de músicos fijos en la Capilla como consecuencia del Concordato no impidió que la Catedral siguiera contando con un número variable de músicos seglares (sobre todo instrumentistas) que colaboraban con los miembros fijos de la Capilla en las festividades más importantes de dentro y fuera de la Catedral. En 1851, por ejemplo, había en la Catedral seis músicos seglares con carácter aparentemente fijo [31].

En 1860 se produjo un importante cambio jurídico en el Cabildo de la Catedral, que pasó de ser regular a secular, con arreglo a lo establecido por el Concordato de 1851. En la nueva plantilla los músicos fijos tenían categoría de beneficiados. Se cubrieron las cinco plazas de presbíteros músicos previstas por el Concordato, aunque no con las denominaciones designadas en él. En 1860 tales músicos fueron: Damián Sanz, con oficio de organista; Román Osés, con oficio de sochantre 1.º; Fermín Ruiz de Galarreta, con oficio de sochantre 2.º; y Pedro Maeztu y Juan Lorea, de quienes no se especificó oficio (eran organista segundo y capellán maitinante, respectivamente) [32].

Siguiendo el ejemplo de otras catedrales, el Cabildo nombró en 1863 a uno de sus miembros «inspector de música». También mandó hacer un inventario completo de las partituras existentes en el Archivo de Música [33]. Ese mismo año las actas capitulares aluden a la escasez de voces de la Capilla [34].

En 1866 quedaron aprobados los nuevos Estatutos de la Catedral, consecuencia también de lo dispuesto en el Concordato de 1851 y de la secularización del Cabildo. De las cuatro dignidades de la Catedral, dos tenían relación con la música: el chantre quedaba constituido como «superior y jefe inmediato de los sochantres, salmistas, músicos e infantes de coro, dentro de la Iglesia y funciones del Cabildo, pudiendo multarlos en caso de faltar al cumplimiento de sus deberes (...)»; la otra dignidad aludida era el maestrescuela, bajo cuya dirección estaría «la casa-colegio de los infantes en su parte moral y económica» [35].

Los Estatutos de 1866 establecieron sólo cuatro beneficios con oficio musical (y no los cinco estipulados en el Concordato): maestro de capilla, organis-



PARTITURA MUSICAL DEL MÚSICO Y COMPOSITOR NAVARRO, HILARIÓN ESLAVA.

ta, sochantre y salmista (sin especificar cuerda vocal de éste). Las obligaciones del maestro de capilla siguieron siendo las habituales: dirigir a los músicos, educar a los infantes y componer lo necesario. En este último punto se exigía al maestro que aportara dos nuevas obras al año, a elegir entre los diversos géneros litúrgicos, con tal de que cada dos años como mínimo compusiera una misa. Además, debía componer cada año una obra que el Cabildo, con previa anticipación, le encomendaría. El maestro había de sustituir al organista en caso de ausencia, enfermedad o vacante, carga ésta que no había existido en tiempos anteriores. El número de composiciones nuevas exigidas obligatoriamente al maestro resulta sensiblemente inferior al estipulado en el siglo XVIII [36]. Otra novedad en la reglamentación de 1866 fue que el organista y el sochantre, además de las cargas propias de sus oficios, debían tomar parte obligatoriamente en la formación de los infantes: el organista instruiría en el órgano «a los infantes de coro que el Maestrescuela dispusiere lo aprendan»; el sochantre cuidaría de que los infantes recibieran la instrucción «suficiente» en el canto llano. Sochantre y salmista habían de llevar el peso del canto llano y colaborar con la Capilla en sus respectivas cuerdas vocales [37].

La precaria situación económica de la Catedral hizo al Cabildo determinar que desde el 1 de septiembre de 1870 y hasta fin de ese año, los capellanes músicos y dependientes de dicha iglesia no cobraran sino la mitad de sus asignaciones. Pasada esa etapa se revisaría la cuestión [38]. A la precariedad económica se unió una nueva crisis bélica (dentro de las contiendas carlistas), además de las tensiones ocurridas durante la Primera República (1873-74). En marzo de 1873 el Cabildo, dada la delicada situación, decidió suprimir las procesiones de *Vexilla*, para evitar aglomeraciones [39]. En septiembre del mismo año se vio obligado a plantear a los capellanes, músicos y demás dependientes que no podía garantizar ni siquiera la mitad de la paga que venía dándoles. Si lo deseaban, tenían un plazo de tres o cuatro

días para abandonar sus puestos en la Catedral y buscar otro acomodo. Los músicos comunicaron seguirían asistiendo a sus funciones en la Catedral, salvo algunas de las que pidieron (y consiguieron) quedar exentos [40]. La tensión no decreció hasta finales de 1875 [41].

En 1876 se volvió a cierta normalidad, coincidiendo con el afianzamiento del reinado de Alfonso XII: las *Vexillas* fueron restauradas, aumentó el número de capitulares, beneficiados y capellanes de la Catedral, y se mandó volver a practicar el canto como cuatro años antes. El maestro de capilla presentó un proyecto de arreglo de la institución (aprobado el 12 de febrero de 1877) para conseguir el mayor esplendor posible en sus actuaciones, a pesar de la escasa dotación económica de la Catedral. También se mandó hacer un nuevo inventario y clasificación de las partituras existentes en el archivo [42]. En 1878 se suprimió la comisión capitular encargada de la música, para que fuera el chantre quien ejerciera todas las atribuciones que en ese punto le conferían los Estatutos [43].

Mejorar la calidad de las interpretaciones musicales en la Catedral seguía siendo preocupación constante del Cabildo: en 1879 se elaboró un nuevo reglamento para el canto coral; en 1880 se nombró una comisión para solucionar las desavenencias entre los músicos; y en 1881 quedó aprobado un «nuevo arreglo de la Capilla», por el que se regulaban las actuaciones y salarios de seis plazas musicales no beneficiales: tenor y contralto primeros; tenor y contralto segundos, contrabajo y violín. En 1885 el Cabildo deseaba volver a cantar el oficio en la forma acostumbrada antes de la última guerra civil, así como proveer las vacantes de segundo organista, contrabajo y tenor. A finales del mismo año se mandó hacer un nuevo proyecto de reorganización de la Capilla de Música, que fue aprobado en enero de 1886. Dos años después el maestrescuela propuso suprimir total o parcialmente las plazas instrumentales de la Capilla, pero la propuesta fue rechazada, lo que muestra una vez más el interés capitular por mantener el máximo esplendor musical posible [44].

En 1892 se debatió el proyecto de nuevo Reglamento catedralicio, en el que se incluyeron diversos aspectos relacionados con la música. Ese mismo año fue aprobado un reglamento presentado por la Capilla para las funciones de fuera de la Catedral [45].

Como puede verse por los datos expuestos, los avatares bélicos y cambios jurídicos no llevaron a la desaparición de la Capilla de Música que, con más o menos dificultades, mantuvo una incesante actividad durante todo el siglo XIX. Es verdad que los puestos fijos fueron reducidos tras el Concordato de 1851, pero el Cabildo mantuvo al menos seis músicos seglares por encima de los cuatro o cinco eclesiásticos. En total, entre músicos beneficiados, seglares e infantes (nomalmente seis), el conjunto de la Capilla estaba en torno a las 16 ó 17 personas, número ligeramente inferior al alcanzado en el siglo XVIII, pero considerable si tenemos en cuenta las dificultades de todo tipo que afectaron a la Catedral entre 1800 y 1900. Por otra parte, la Capilla era reforzada con músicos ajenos a ella en las actuaciones especiales o más solemnes [46].

La Capilla de la Catedral seguía siendo un conjunto musical de gran peso en la ciudad. Su colaboración resultaba imprescindible, no sólo en actuaciones estrictamente eclesiásticas, sino también paralitúrgicas o incluso profanas. Fueron frecuentes, por ejemplo, los contactos entre el Orfeón Pamplonés (cuyos orígenes se remontan a 1865) y la Capilla. Varios de los músicos catedralicios eran miembros del Orfeón, destacando entre ellos Remigio Múgica, tenor de la Catedral y director de la institución coral. El Cabildo dio reiterados permisos a algunos de sus cantores para que intervinieran en conciertos y actuaciones del Orfeón. Este, a su vez, participó a veces en funciones catedralicias [47]. También hubo relaciones de colaboración entre el Cabildo y la sociedad de conciertos «Santa Cecilia» (creada en 1878), que celebraba la fiesta de su patrona en la Catedral, y a la que en varias ocasiones el Cabildo prestó partituras de su propiedad (cosa que también sucedió con el Orfeón) [48].

Los protagonistas de la vida musical en la catedral pamplonesa durante el siglo XIX

El puesto de maestro de capilla, anteriormente tan codiciado, apenas pudo cubrirse con normalidad durante una importante parte del siglo XIX. Por diversas circunstancias, las funciones del magisterio pamplonés fueron realizadas entre 1814 y 1876 por músicos que no tenían nombramiento de maestro de capilla propiamente dicho.

Maestros y otros directores de la Capilla

Entre 1800 y 1814 siguió ejerciendo el magisterio Francisco de la Huerta, que ocupaba el cargo desde 1780. En 1807 Huerta, debido a su avanzada edad y achaques, solicitó ser exonerado del cuidado de los infantes. El Cabildo accedió a la petición y repartió sus tareas entre el maitinante Francisco de Aincioa (que debía educar a los chicos y cuidar de su bienestar material); y el tenor Julián Prieto (que les adiestraría musicalmente) [49]. No era ésta la primera ocasión en que Huerta quedaba relevado temporalmente del cuidado de los muchachos, pero sin duda había ahora una causa más justificada que en otras épocas, puesto que el maestro tenía ya 74 años.

A la muerte de Huerta (en 1814), el Cabildo hubo de plantearse la sustitución del maestro, tarea que no resultó fácil. Se ofreció para ocupar el puesto Manuel Rabago, maestro de capilla de Santo Domingo de la Calzada (Logroño), y en 1816 el Cabildo pamplonés tanteó al maestro de Tarazona por considerarlo idóneo para ejercer el cargo en la capital navarra. También en 1816 se convocaron edictos de oposición. Hubo tres candidatos (Angel Sánchez, Pedro Arnedo y Manuel Gil), pero las vicisitudes de la convocatoria impidieron llegar a un resultado positivo y la plaza quedó desierta. La dirección de la Capilla quedó a cargo de Julián Prieto, que siguió con esta tarea hasta su muerte (en 1844), conservando

siempre su nombramiento original de tenor [50].

Julián Prieto (1765-1844) era natural de Santo Domingo de La Calzada (Logroño). Fue niño de coro en su localidad natal y, posteriormente, tenor en Zaragoza, donde aprendió composición y ejerció como copiante de Francisco Javier García Fajer, «el Españoleto». En 1786 Prieto fue admitido como tenor de la catedral de Pamplona, en la que permaneció, como queda dicho, hasta su muerte (por tanto, un total de 58 años). Este músico fue muy apreciado por el cabildo pamplonés, que delegó en él numerosas cuestiones de responsabilidad: fue miembro del tribunal examinador en casi todas las oposiciones a plazas musicales vacantes en la Catedral; enseñó canto a los infantes en 1791-94 y 1807-1809, etc. Probablemente ya desde 1807 Prieto asumió el peso principal en la dirección de la Capilla, cosa que consta documentalmente en 1808 [51].

Tras la muerte de Huerta en 1814 y el fallido intento de dar con un nuevo maestro en 1816, Prieto siguió ocupándose de dirigir la Capilla pamplonesa hasta su muerte, con general aplauso de músicos y capitulares. Estos gratificaban su labor con una cantidad anual, añadida a las rentas ordinarias por la plaza de tenor. En 1826 Prieto quedó relevado de asistir a coro, aunque no obtuvo la jubilación de sus cargas musicales. Es posible que nunca fuera nombrado expresamente maestro de capilla porque no había recibido las órdenes mayores (era sólo tonsurado).

En la actualidad se han localizado en torno a 200 composiciones de Julián Prieto. La mayoría de las mismas son religioso-vocales y se guardan en la catedral pamplonesa. Prieto compuso también obras para tecla (de las que son un ejemplo tres sonatas para órgano o forte-piano y un juego de versos, piezas conservadas en El Escorial) [52].

A la muerte de Julián Prieto (en 1844) el organista primero, Damián Sanz, fue designado por el Cabildo para encargarse de la dirección de la Capilla, en la medida en que esto fuera compatible con su empleo principal. Este músico, nacido en Burgo de Osma (Soria) en 1808, había sido organista segundo en la catedral de su localidad natal. Accedió por oposición a la organistía principal de la catedral pamplonesa en 1831 y permaneció en el cargo hasta 1850, en que obtuvo la organistía de la catedral de Toledo. Al año siguiente, sin embargo, solicitó y obtuvo su readmisión en la catedral pamplonesa, aduciendo que el clima de Toledo le sentaba mal. Siguió ostentando la organistía primera y dirección de la Capilla pamplonesa desde 1851 hasta aproximadamente 1876, si bien ya en 1868 intentó (sin éxito) obtener la jubilación. Después de su etapa pamplonesa, vivió algún tiempo en Madrid, y en 1878 obtuvo un beneficio de organista en la catedral de Burgo de Osma (Soria) [53]. Se conservan composiciones de Damián Sanz en diversos archivos nacionales. Trabajó tanto el género vocal como el instrumental. De este último son una buena muestra tres sonatas para órgano o piano que llegaron a imprimirse [54].

En 1876 el Cabildo pamplonés se vio privado de la colaboración de Samián Sanz, por lo que convocó oposiciones al magisterio. Este había estado vacante como tal desde la muerte de Huerta (1814). Tras las correspondientes pruebas, la plaza fue adjudicada a Hipólito Ramírez, que se impuso a un segundo pretendiente, Leandro Hernández. Ramírez siguió en el puesto hasta su muerte, acaecida el 21 de marzo de 1901 [55]. En la catedral pamplonesa se guardan al menos nueve obras manuscritas de este maestro, todas ellas en latín. Algunas de sus composiciones religiosas llegaron a imprimirse y alcanzaron una notable difusión geográfica en el país.

Otros músicos relevantes relacionados con la Catedral

Como en etapas anteriores, los organistas tuvieron un papel de primer orden en la vida diaria de la Capilla durante el siglo XIX, y nos han dejado además muestras de su actividad como compositores. La primera organistía fue un puesto muy estable, cubierto sucesivamente por Cristóbal Lapuerta (1787-1831), Damián Sanz (1831-76, con una breve interrupción en 1850-51) y Félix Hernández (1879-1935) [56]. Sanz ejerció además la dirección de la Capilla entre 1844 y 1876, como se ha visto anteriormente. Entre los arpistas y organistas segundos destacó Babil Lasa, que ejerció el cargo entre 1791 y 1805, y a partir de 1794 fue también organista de la pamplonesa parroquia de San Juan Bautista. Lasa abandonó la capital navarra en 1805 para ocupar la primera organistía de la catedral de Santander. De su labor como compositor quedan al menos 11 obras, aunque hay referencias de otras perdidas [57].

Al margen de maestros de capilla y organistas, hemos de mencionar el paso por la catedral pamplonesa de una de las principales figuras de la música española del siglo XIX: el compositor, pedagogo y musicólogo Hilarión Eslava (1807-78). Nacido en Burlada (Navarra) en 1807, Eslava ingresó como infante de la catedral pamplonesa el 20 de septiembre de 1817, cuando se ocupaba de la educación de los niños el instrumentista Mateo Jiménez y de la dirección de la Capilla Julián Prieto. En 1823 cesó en el ministerio de infante y obtuvo una capellanía con obligación de tocar el contrabajo, violín y violón, y habilitarse en breve para la tonsura. Eslava siguió en la Capilla pamplonesa hasta 1828, colaborando también como organista, tenor y compositor. Durante esta etapa completó su formación con Francisco Secanilla, maestro de capilla de Calahorra (Logroño). En 1828 obtuvo el magisterio de la catedral de Burgo de Osma (Soria), lo que le llevó a abandonar la catedral pamplonesa, iniciando una brillante carrera de éxitos profesionales en diversos lugares de España [58].

Otro músico importante en la vida de la Capilla catedralicia durante el siglo XIX fue Mariano García (1809-1869). Natural de Aoiz (Navarra), García ingresó como infante de la catedral pamplonesa el 18 de junio de 1817 (tres meses antes que Hilarión Eslava). Posteriormente estuvo ligado a la vida musical del mismo templo como instrumentista y compositor. Entre los instrumentos que manejaba estaban el bajón, violín, serpentón y figle. En 1854 quedó encargado de componer las obras necesarias para la Capilla, ya que no había quien desempeñara tal tra-

bajo (ejercía interinamente la dirección Damián Sanz). Su hijo Mauricio García, también músico, sustituyó al padre durante su enfermedad en 1857, y desde 1862 fue nombrado miembro de la Capilla [59].

Mariano García tuvo un importante peso en la vida musical pamplonesa del siglo XIX. Tomó parte activa en la fundación de la Academia Municipal de Música de Pamplona, institución que dirigió desde 1858 (en que quedó aprobado el Reglamento de la misma) hasta su muerte. La producción musical de García se halla dispersa por distintos archivos nacionales. Es de destacar el fondo de 118 obras conservado precisamente en la catedral pamplonesa. Algunas de sus composiciones gozaron de gran popularidad y han seguido interpretándose hasta nuestros días [60].

El estilo de la música religiosa en el siglo XIX

No existen por el momento estudios que analicen sistemáticamente la música catedralicia del siglo XIX. Por lógica ha de pensarse que, al menos durante las primeras décadas de la centuria, el estilo practicado fue una continuación del período clásico, representado sobre todo por las obras de Francisco de la Huerta († 1814) y Julián Prieto († 1844). La prolongación del Clasicismo a comienzos del siglo XIX, y la dificultad de establecer fronteras claras entre Clasicismo y Romanticismo son tendencias descritas también para la música europea en general [61].

El estilo romántico pleno se introdujo en la catedral pamplonesa probablemente no como oposición al Clasicismo anterior, sino como consecuencia de él, y de manera progresiva. En la nueva estética pudieron escucharse obras de Damián Sanz, Hilarión Eslava, Mariano García, Hipólito Ramírez, etc. El repertorio se enriquecía también con donaciones de músicos ajenos a la Capilla y con obras extranjeras entonces de moda, como era el caso de algunas de Charles Gounod que gozaron de especial predilección en la ciudad.

Hay que suponer que en general esta música seguiría la pauta hispana de italianismo y profanización creciente, que llevaron al *Motu Proprio* de Pío X en 1903, por el que se intentaba regenerar el estilo musical sagrado.

La evolución del instrumentario catedralicio

La evolución de los instrumentos empleados en las catedrales españolas durante el siglo XIX es por el momento un tema apenas explorado. De la documentación manejada en el Archivo de la Catedral de Pamplona se deducen dos rasgos generales: continuidad de los instrumentos anteriores; y progresiva introducción de otros nuevos.

Órganos

El órgano principal siguió siendo el instrumento musical que más gastos ocasionaba al Cabildo. A lo largo del siglo XIX sufrió diversas reformas de consideración que no es posible detallar aquí, como las llevadas a cabo en 1802, 1805, 1806, 1825, 1848 (por Manuel Amezua), 1850 (por Francisco Urriza y Amezua), 1857 (por Pedro Roqués), y 1865 (por Antonio Guillón, vecino de Barcelona) [62].

En 1885 el estado del órgano principal era «deplorable», por lo que se encargó al organero Roqués de Zaragoza la construcción de un nuevo instrumento, aprovechando en lo posible material del órgano anterior. En 1887 el nuevo órgano estaba ya casi terminado, y antes de proceder a montarlo, se acordó hacer nueva la caja, en «estilo ojival». En plena época del Neogótico, resulta lógico que se desechara la idea inicial de restaurar la caja antigua, que estaba apolillada y no era «del orden arquitectónico de la Yglesia». En mayo de 1888 se entregó el nuevo instrumento completamente terminado, y una comisión de cinco expertos designada para inspeccionarlo declaró era un trabajo «altamente satisfactorio». Este órgano Roqués se mantuvo en activo en la Catedral hasta las reformas de los años 40 del siglo XX, en que fue desmontado y se perdió su pista [63].

Del paradero que los otros tres órganos existentes en el siglo XVIII siguieron durante el XIX contamos por el momento con documentación poco precisa. En 1804 seguía en activo el de la Capilla de Santa Catalina, y parece era inminente la rehabilitación del de San Juan (que a finales del siglo XVIII se había prestado a la colegiata de Roncesvalles) [64].

El encargo de afinar y mantener en buen uso los órganos recayó durante el siglo XIX en diversos organeros. Diego Gómez, vecino de Larraga, ejerció este encargo probablemente desde 1802 hasta noviembre de 1834, en que murió; durante los últimos años de su vida enviaba a cumplir con el trabajo a su nieto Félix Onzain y Gómez, que en opinión del organista Damián Sanz era poco experto en el oficio. Desde 1835 el órgano comenzó a ser afinado por el citado Damián Sanz y por el organista segundo Pedro Astiasarán. Damián Sanz siguió con la responsabilidad durante 20 años, hasta que en 1854 se nombró organero de la Catedral a Agustín Urriza. En 1888, recién terminado el nuevo órgano principal, se hizo «un convenio por tres años con los constructores (Hermanos Roqués, de Zaragoza), para que acudieran dos veces por año a afinarlo» [65].

El órgano era esencial en la vida de la Capilla, y suplía las carencias eventuales de otros instrumentos. Un acuerdo capitular de 1811, por ejemplo, afirma que desde hacía algunos años, por falta de instrumentos, las principales composiciones de la Catedral se arreglaban añadiéndoles órgano obligado [66].

Otros instrumentos

Es frecuente considerar que el arpa, tan utilizada en las catedrales españolas desde el siglo XVI, alcanzó su apogeo durante el Barroco, para ser paulatinamente arrinconada con la llegada del estilo galante y clásico. Tal afirmación resulta completamente refutada por la práctica musical pamplonesa. Aunque ya

en las décadas finales del siglo XVIII hubo dificultades para encontrar arpistas, el Cabildo siguió manteniendo la plaza, y obligaba a aprender el arpa a los músicos que obtenían el puesto de organistas segundos sin conocerla.

La pervivencia del arpa no se limitó al siglo XVIII. Durante todo el XIX la Catedral siguió contando con un instrumento de este tipo, y se tomaron diversas providencias sobre su uso. Este, probablemente, se limitaba entre 1800 y 1900 a determinadas funciones (como las del Viernes Santo, siestas de la Octava del Corpus, funerales de canónigos, etc.). A comienzos de 1851 el Cabildo mandó comprar una nueva arpa armónica. En fecha tan tardía como 1884 autorizó el traslado del arpa de la Catedral a una casa particular, considerando era éste el único medio para que el organista pudiera aprender aquel instrumento y le fuera posible después tocarlo en la Catedral. Probablemente el afán del Cabildo por seguir escuchando el arpa quedó frustrado en los años siguientes: en 1893 había conciencia de que el instrumento faltaba desde hacía tiempo de la Catedral; tres años después, en 1896, se averiguó el paradero del arpa, que en breve sería restituida a la Catedral [67].

Junto a la pervivencia del arpa, no es menos destacable la del clave, que se empleaba precisamente para suplir el arpa cuando el titular de la plaza no estaba capacitado para tocar este instrumento. En 1807, por ejemplo, Manuel Virigaray, arpista y segundo organista, después de más de dos años de servir su empleo, seguía sin tañer el arpa. El Cabildo le obligó a instruirse en ella y, mientras tanto, a acudir a las funciones que llevaban arpa con clave o fortepiano, que debería buscar y acarrear por su cuenta. A medida que el clave fue reemplazado por el piano, pasó a ser éste el instrumento que suplía al arpa. Así por ejemplo, en 1861 el organista segundo, Pedro Maeztu, llevó de su casa a la Catedral el piano para tañerlo durante la Octava del Corpus [68].

Por lo que se refiere a los restantes instrumentos, continuaron empleándose violines (habitualmente dos a la vez) [69] y trompas (también dos) [70], además de contrabajos y violones. Las violas aparecen en algunas obras del repertorio catedralicio decimonónico, aunque no hay alusiones claras a ellas en los documentos. Las mayores novedades parecen haberse introducido en los aerófonos; junto a los tradicionales bajones, se emplearon otros instrumentos con finalidad similar: figle, fagot, contrafagot, «serpentón afagotado» o «saxofont» (sic). Es difícil aventurar si todas estas denominaciones respondían a instrumentos realmente diferentes o simplemente había confusión en las nomenclaturas utilizadas. Lo que parece claro es que los nuevos instrumentos no necesariamente sustituyeron a los antiguos, al menos durante la primera mitad del siglo. En 1848, por ejemplo, se celebró en la Catedral una función en la que la Capilla cantó «con bajón, figle y biolón», lo que evidencia el uso simultáneo de los dos instrumentos de viento citados [71]. También se emplearon en diversos momentos otros aerófonos como flautas, oboes y clarinetes.

Continuando con la práctica del siglo XVIII, las plazas de instrumentista no estaban adscritas a instrumentos concretos. Cada músico tocaba con frecuencia varios de ellos según las necesidades de la Capilla, y no faltaron cantores con habilidades instrumentales. Después del Concordato de 1851, las plazas de instrumentista (salvo organista y arpista) fueron mayoritariamente ocupadas por seglares, que en muchos casos trabajaban también en otros ámbitos musicales de la ciudad (Academia Municipal, Sociedad de Conciertos «Santa Cecilia», etc.).

SIGLO XX

Estructura de la Capilla de Música

En el siglo XX se van a producir importantes cambios en el funcionamiento de la Capilla de Música: supresión de la orquesta de cámara, desaparición de los tiples o infantes y cambio del status jurídico del Cabildo y del sistema de acceso a la Capilla.

La estructura y plantilla de la Capilla se mantuvieron idénticas a las del siglo anterior hasta la década de 1940-50, en que desapareció la orquesta de cámara. También durante la primera mitad de este siglo se educaron los últimos infantes de la Capilla, entre los que cabe citar a Jesús García Leoz, Antonio Alvira, José M.ª Herrero, Cecilio Resano, Laínez, etc. La Catedral contó todavía algunos años más con voces infantiles, pero seleccionadas por procedimientos diferentes a los tradicionales. En concreto, hacia 1950 Javier Redín Maíz fundó la «Escolanía Santa María La Real» que, ubicada en dependencias de la parroquia de San Agustín, atendía las necesidades corales (principalmente funerales) de cinco parroquias y de la Capilla de Música de la Catedral. Los niños hacían a la vez el oficio de monaguillos en las mismas iglesias. La Escolanía contaba además para la formación de los chicos con la colaboración de dos maestros de E.G.B.

El maestro de capilla ensayaba diariamente a los tiples destinados a la Catedral. La Escolanía «Sta. María la Real» dio muy buenos frutos, aunque se disolvió en 1963 por falta de interés de los patrocinadores. Algunos tiples continuaron ensayando con el maestro de capilla durante los tres siguientes años pero, ante la falta de apoyo, finalmente fueron reemplazados por voces femeninas que cantaban voluntariamente. La última actuación de los tiples catedralicios fue el 15 de agosto de 1966.

Por lo que se refiere al cambio del status jurídico del Cabildo catedralicio, cabe señalar que en 1979 y 1980 todos los sacerdotes beneficiados de la Catedral pasaron a ser canónigos y miembros de pleno derecho del Cabildo de Santa María. Al mismo tiempo, éste se vio desprovisto de algunas de sus seculares competencias y reducido en la práctica solamente a celebrar un culto más solemne y velar por el cuidado del templo.

Paralelamente, el sistema de acceso a la Capilla de Música sufrió un cambio sustancial. Se eliminaron los ejercicios de oposición, con lo que primaron



CAPITEL DEL CLAUSTRO EN EL QUE ESCUDOS HERÁLDICOS QUEDAN ENMARCADOS POR MÚSICOS QUE TOCAN TROMPETAS Y FLAUTAS.

otros fines (no necesariamente musicales) a la hora de otorgar plazas del coro catedralicio.

A pesar de todo, la histórica Capilla de Música ha experimentado en las últimas décadas un nuevo auge. Desprovista de su secular orquesta de cámara y de los niños o «infantes», ha ampliado su coro con voces tanto femeninas como masculinas, llegando a formar un grupo estable de unas 50 voces. Al margen de este coro mixto (mayoritariamente de seglares), el núcleo de la Capilla histórica lo siguen constituyendo varios canónigos que pertenecen a la Institución por oficio: tres tenores, dos bajos, un sochantre-bajo, un organista (vacante en la actualidad) y el maestro de capilla. La labor de este grupo de capitulares músicos se orienta cada vez más al sostenimiento del Canto Gregoriano, que sigue vivo en la Catedral en el culto ordinario diario. Para el resto del repertorio se cuenta con el antes mencionado coro mixto.

Actividad musical de la Capilla

Frente a la idea bastante generalizada de que disminuye la actividad musical de la Capilla de Música durante el siglo XX, está la abundante documentación catedralicia que muestra lo contrario. Una parte importante de las Actas Capitulares y del *Libro del Notum* está integrada por noticias referentes a la actividad musical de la Catedral en proporción que supera, desde luego, la presencia de otras artes, como pintura, escultura, arquitectura, etc.

Los primeros años del siglo XX reflejan las consecuencias del Motu Proprio de San Pío X (1903). Esta encíclica papal que trató de dignificar la música religiosa, valorando el Canto Gregoriano y la Polifonía, se encontró en algunas regiones de Europa con cierta oposición, pues la ópera italiana y cierta estética musical decimonónica derivada de aquélla habían invadido muchos templos. Son frecuentes las alusiones de las Actas capitulares a dicha encíclica y su cumplimiento, y a través de las crónicas se percibe cierto malestar solapado entre los músicos y melómanos de Pamplona. La Capilla estaba muy influenciada por la anterior música de Hilarión Eslava, Mariano García, etc.

En 1904 el Cabildo manda que el maestro de capilla y el organista comiencen «a poner en práctica la polifonía». Poco después autoriza al maestro para que, en ausencia de Remigio Múgica y de otros elementos que se habían ido con el Orfeón, «se sirva de violines» para completar la Capilla de Música. También se manda adquirir «algunas composiciones de Música Sagrada», y con ocasión del funeral de la Princesa de Asturias (22 de julio) se reconoce «que los cantores no están preparados con la instrucción necesaria para cantar esos funerales según el sistema Gregoriano».

En 1908 el cronista capitular refleja su opinión personal cuando describe las celebraciones de la Semana Santa: dice de ésta que «perdió algo de su esplendor en los Maitines de Miércoles y Jueves Santo (15 y 16 de abril) a causa de ser muy breve la música de las *Lamentaciones y Miserere*, por hacerlos conforme al último *Motu Proprio* de Su Santidad. Tanto es así, que en ambos días se había terminado todo para las ocho de la noche, con gran sentimiento de los fieles, que lamentaban no oír las *Lamentaciones* de Eslava, especialmente el día de Jueves Santo» [72].

Tanta debió de ser la presión popular que, en 1919, se pidió directamente por escrito «al Santo Padre SS. Benedicto XV que permitiese cantar en la Catedral de Pamplona las Lamentaciones y Miserere del Mtro. Hilarión Eslava, que no se habían cantado desde la publicación del *Motu proprio*». Para ello, y

entre otras razones, se aducía que Eslava había sido infante de la Catedral. La respuesta fue positiva: «Por rescripto de la S. Congregación del Concilio se facultó al Excmo. Sr. Obispo para que pudiese conceder que se interpretase durante la Semana Santa la música solicitada por gracia en este año, y el (...) Prelado, después de oír el informe favorable del Cabildo, lo autorizó». También se cantó el *Christus factus est* de B. Íñiguez, el *Miserere* de Morera, el *Miserere* de F. Gorriti, etc. «La concurrencia fue en extremo extraordinaria» [73].

La Capilla de Música siguió siendo solicitada en todas las funciones musicales de cierta relevancia y despertaba el interés de los músicos que visitaban la ciudad. En 1902 el tenor pamplonés Manuel de Huarte, «al servicio de la Corte de Turquía», pidió al Cabildo poder cantar con la Capilla. El citado Huarte se había enterado de la llegada del rey a Pamplona, y quería cantar el solo en el *Te Deum* y el *Ave María* de Mercadante. En 1912 el coro catedralicio actuó en el VII Centenario de las Navas de Tolosa (celebrado en Roncesvalles y Pamplona). Dentro de los actos programados, el 19 de julio asistió a la catedral el rey Alfonso XIII.

Entre los días 17 y 25 de julio de 1920 se celebró el II Congreso de Estudios Vascos, y la Capilla de Música cantó «con insuperable maestría la gran Misa en *La bemol* del inmortal maestro navarro D. Hilarión Eslava», interpretando en la Clausura del Congreso el *Te Deum* de L. Perosi. La Capilla actuó también en diversos actos cívicos, como la inauguración del asilo de ancianos de Alcoz (1902), la del manicomio de Pamplona (1903), el V Centenario del Privilegio de la Unión (8.9.1923), etc. [74].

Durante gran parte de los siglos XIX y XX se anota en la documentación catedralicia una solicitud anual de la Archicofradía del Corazón de María pidiendo permiso para celebrar la función de las «Siete Palabras» en la catedral con la colaboración de la Capilla de Música. Dicha Archicofradía, ubicada en la parroquia de San Nicolás, se encargaba de la citada Función desde al menos la primera mitad del siglo XIX, pues en 1840 solicitó al Cabildo, con respaldo del obispo, que se le permitiera celebrar las Siete Palabras, «pero sin causar molestia a los señores capitulares, y el M. Y. Cabildo accedió a los piadosos intentos de S. Y.» [75]. La Archicofradía del Corazón de María continuó organizando y subvencionando el acto hasta 1963, fecha en que por su falta de recursos económicos, intervino por primera vez la Hermandad de la Pasión. Entre 1963 y 1987 la Capilla (coro y orquesta) continuó interpretando las *Siete Palabras* hasta que en 1988 la junta directiva de la citada Hermandad prescindió del coro catedralicio para la parte musical del acto.

Otra constante durante el siglo XX ha sido la frecuente cesión de músicos de la Catedral al Orfeón Pamplonés y a la Orquesta Santa Cecilia. Casi todos los años de la primera mitad del siglo llegaban al Cabildo varias solicitudes para ausentarse músicos como J. Osés, Agustín Martínez, Miguel de Montesinos y Remigio Múgica, todos ellos seglares. El Cabildo accedía siempre a las peticiones, pero a veces manifestaba su molestia por las muchas ausencias del tenor Múgica y porque los sustitutos que ponía no siempre eran idóneos. El 8 de noviembre del año 1900 D. Remigio solicitó «alguna cantidad como alivio de gasto para el matrimonio que proyecta contraer el lunes próximo», y «se acordó darle 125 pesetas».

Asimismo, ambas entidades musicales (Orfeón y Orquesta) pedían con frecuencia diversas partituras del Archivo Catedral para interpretarlas el día de Santa Cecilia, o en algunos conciertos [76].

Algunos instrumentistas de la Capilla de Música colaboraban también con la Orquesta del Teatro Municipal. Ello ocasionó roces con el Cabildo. Sobre todo, entre los años 1901 y 1908 la representación de una obra titulada *Electra* trajo a mal andar a los canónigos, quienes prohibieron a sus músicos que colaboraran en la misma, pues a su juicio la pieza era «de mal gusto y poco católica». El cronista incluye en la relación de obras proscritas también la titulada *Ruido de campanas*. En el mismo documento se valora el buen hacer y el espíritu de servicio de otros instrumentistas de la Capilla, como Estanislao Luna, Felipe Aramendía, Valentín Fernández, etc. [77].

Tras la crisis de los años 1936-1960 (véase apartado anterior sobre estructura) la actual Capilla de Música, renovada, tiene una media de 30 actuaciones al año, de las que la mitad son con orquesta de cámara. La institución ha efectuado, además, varias salidas a otras catedrales y salas de concierto, tanto nacionales como de otros países. Televisión Española se ha desplazado a Navarra en repetidas ocasiones para retransmitir algunas actuaciones músico-religiosas de la Capilla.

Maestros y otros músicos de la Capilla

Maestros

Se inicia el siglo con el maestro Hipólito Ramírez y Larraz, quien muere en 1901. Toma posesión el nuevo maestro Gaspar Besga y Oyarzun (3 de agosto del mismo año), pero muere al año siguiente (5 de diciembre de 1902). Le sustituye Daniel Piudo Zubiri en 1903 y a la muerte de éste (1918), ejerce el magisterio Antonio Pérez Sáinz, quien en 1926 cesa en el cargo, que pasa a Jesús Rotellar Úcar. A. Pérez muere en 1955 y Rotellar en 1938. Este es sustituido por Leocadio Hernández Ascunce, único maestro titular de este siglo que accede al puesto sin previa oposición. Queda exonerado en 1944 de las cargas del magisterio (según una nota que consta en el *Libro de las provisiones canónicas*... «por su incapacidad para dirigir la Capilla, aunque era un gran musicólogo») [78].

Sigue un período un tanto confuso, en el que José M.ª Áriz Elcarte, sochantre segundo, renuncia en 1949 a las cargas de organista segundo y maestro de capilla sustituto. En 1953 el mismo Áriz oposita y obtiene el beneficio de maestro de capilla y organista



DANIEL PIUDO FUE MAESTRO DE CAPILLA ENTRE 1903 Y 1918. EN EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL SE CONSERVAN UNA VEINTENA DE SUS OBRAS, TANTO ORIGINALES, COMO ARREGLOS DE AUTORES ALEMANES DE LA EPOCA.

2.º, pero al poco tiempo tiene que renunciar al cargo, quizá por motivos de salud. Leocadio Hernández muere en 1965 y Ariz en 1975.

El período de interinidad que se produce ante la falta de un maestro titular se salva con la colaboración de Martín Lipúzcoa Urniza, salmista, director del Orfeón Pamplonés y de la Schola Cantorum del Seminario; y Pío Iraizoz, organista. Por fin, en 1961 se convocan oposiciones para maestro de capilla y segundo organista, obteniendo la plaza el actual titular Aurelio Sagaseta Aríztegui. Durante este magisterio fueron nombrados sucesivamente para el cargo de segundo maestro Javier Redín Maíz (en 1976) y José M.ª Herrero Iturbide (en 1980). Tras los fallecimientos de Redín (1980) y de Herrero (1985) no ha vuelto a nombrarse un segundo maestro de capilla.

Organistas

Se inicia el siglo con el organista Félix Hernández Moriones, quien ejercía el cargo desde 1879 y murió en 1935. En 1920 accedió a la organistía, por jubilación canónica de F. Hernández, Félix Pérez de Zabalza, que se jubiló en 1950 y falleció en 1952. Fue sustituido por Pío Iraizoz Francés, quien ejerció desde 1950 hasta su muerte, acaecida pocas horas después de su última actuación (ésta tuvo lugar el 8 de diciembre de 1991). A partir de entonces, y hasta 1944, las funciones fueron asumidas por el maestro de capilla. Desde septiembre de 1944, Julián Ayesa, ocupa el cargo.

Puede decirse que los organistas del siglo XX han sido mucho más estables en el cargo que los maestros de capilla pues, exceptuados Piudo (16 años de magisterio) y el actual titular (desde 1962), ninguno de los maestros ha superado una docena de años en el puesto.

Otros componentes de la Capilla de Música

Al margen de algunos componentes seglares de la Capilla de Música ya citados, son dignos de ser mencionados otros como Carlos Bengoechea, uno de los últimos contraltos de las catedrales españolas. Hizo oposiciones en 1914, sirvió durante toda su vida en la catedral pamplonesa y murió en 1973 a la edad de 84 años. Segundo Egaña y Arregui, tenor, ingresó el mismo año que el anterior. Con anterioridad había sido tenor de la catedral de Coria (1909), de la de Astorga y de Palencia. Desde 1914 sirvió en la de Pamplona. Colaboró mucho con el Orfeón Pamplonés, y tanto en su archivo particular como sobre todo en el de la catedral, se conservan muchas particellas de magnífica grafía copiadas por él. Murió en 1968 a los 83 años de edad.

En 1916 ingresó en la catedral el bajo Eusebio Gorricho Montoya, que se jubiló en 1953 y murió en 1961. Martín Lipuzcoa quedó adscrito a la Catedral en 1927, como bajo salmista; se jubiló en 1967 y falleció en 1982. Gran parte de los directores musicales de los coros de Navarra son deudores de sus enseñanzas, y su infuencia fue grande también por haber sido director de la desaparecida *Schola Cantorum* del Seminario y profesor y director adjunto del Conservatorio «Pablo Sarasate». En 1941 ingresaron como beneficiados salmistas Carmelo Díaz de Cerio y Bernardino Elizondo. Jesús Irisarri obtuvo un beneficio de bajo en 1957 y murió en 1980.

Jesús Urdín Muruzábal ganó por oposición en 1949 la plaza de tenor y Heradio Villanueva Villanueva la de bajo sochantre en 1954. Este último sigue ejerciendo el cargo en la actualidad, mientras que figuran como jubilados los antedichos Díaz de Cerio, Elizondo y Urdín.

Órgano y otros instrumentos

Se ignora la fecha en que desaparecieron el pequeño realejo, y el órgano barroco de la capilla de Santa Catalina. En 1921 «J. Roqués e hijos» construyeron en Pamplona un nuevo órgano para la capilla (parroquia) de San Juan Bautista. Este instrumento estuvo colocado en el pequeño coro de dicha capilla hasta 1953, en que se trasladó al coro de la actual iglesia de San Juan Bautista en la calle Compañía.

En cuanto al órgano principal, durante las cuatro primeras décadas del siglo XX seguía en activo el instrumento realizado por los hermanos Roqués de Zaragoza en 1888. Este precioso órgano de dos fachadas, colocado sobre el coro central, desapareció durante (o a raíz) de las discutidas obras de 1940-45, junto al retablo renacentista del altar mayor, la colección de numismática, el sagrario-expositor de plata, las pinturas medievales del maestro Oliverius etc. El propio coro fue trasladado a la parte posterior del altar mayor, lo que desde el punto de vista estrictamente musical supuso una gran pérdida: empeoró la acústica del templo y se hizo prácticamete inviable la correcta interpretación de toda la música policoral creada a lo largo de los siglos, que requería específicamente que parte de los músicos se situara en la zona alta del coro.

Como consecuencia de las reformas, se instaló el actual órgano de sistema eléctrico, realizado por Organería Española, S. A. El instrumento quedó muy deslucido debido a su ubicación (al fondo del crucero norte y a considerable altura), lo que hace imposible la interpretación de obras que requieran precisión rítmica. Se adecúa mejor para acompañar al pueblo en melodías de carácter lento [79].

El problema no parece haberse encarado en las últimas e importantes obras de restauración de la Catedral, a pesar de las exigencias, precisamente litúrgicas, que se tienen en cuenta en muchas catedrales europeas: de la demanda socio-cultural de Pamplona a fines del siglo XX; de los informes de la «Asociación Navarra de Amigos del Órgano», y de la intensa actividad de la actual Capilla de Música.

En cuanto a los otros instrumentos musicales, la Capilla de Música heredó en el siglo XX la misma plantilla musical de la centuria anterior. Ya se ha dicho que aquella subsistió hasta la década de 1940-50, en que, por falta de recursos económicos, se disolvió la orquesta de cámara que había actuado durante casi dos siglos (cuerda, arpa, dos trompas y bajón o figle-fagot).

Durante la segunda mitad del siglo XX se utilizan en la Catedral los instrumentos convenientes según la plantilla exigida por las obras interpretadas. En la actualidad la Capilla dispone de varios instrumentos propios, adecuados a sus necesidades más frecuentes, como un órgano portátil «de cofre», un clavicémbalo, un piano (para ensayos), una zanfoña y organistrum medievales etc. Se han hecho gestiones para restaurar además un juego de chirimías y un figle [80].

La Capilla en su conjunto se ha propuesto como principal objetivo programar obras de su propio Archivo, para lo que en 1983 inició la publicación de la colección «Música en la Catedral de Pamplona». En ella se da salida a estudios sobre la música del citado templo, incluyendo transcripciones de partituras inéditas procedentes del archivo catedralicio. La labor de difusión musical iniciada por la Capilla quedó plasmada a comienzos de 1993 en la edición de un compact-disc grabado por sus músicos, con partituras del archivo.

Es de esperar que la histórica Capilla de Música, que ha subsistido durante al menos ocho siglos, reciba los apoyos suficientes para poder continuar con su labor, que es al mismo tiempo pastoral, cultual y cultural.

Gran parte de la iglesia local se ha orientado desde el punto de vista litúrgico hacia derroteros y en parte alejados de la tradición, y la misma institución canonical de finales del siglo XX ha sido en gran medida vaciada de contenido. La música catedralicia, que nació a la par que el Cabildo, una vez más está destinada a acompañarle en sus vicisitudes.

EL ARCHIVO DE MÚSICA

ASPECTOS GENERALES

El Archivo de Música constituye uno de los datos más objetivos para constatar la incesante actividad desarrollada por la Capilla de Música de la Catedral. Si existe el Archivo es porque el Cabildo quiso que existiera, y porque exigió a sus maestros, pagados a sus expensas, que entregaran cada año un número determinado de obras. No pidió lo mismo a los organistas, quienes guardaron sus obras en casa, razón por la que apenas hay composiciones exclusivamente instrumentales en la Catedral. Es ésta una constante en casi todos los archivos musicales eclesiásticos.

El Archivo de Música consta de más de 2.500 partituras, inéditas en su gran mayoría. En líneas generales se puede decir que abundan las obras procedentes de los siglos XVIII y XIX, mientras que baja mucho la sección de los siglos XVI y XVII. El legado de los siglos anteriores al XVI es mínimo y se reduce a pergaminos sueltos de canto llano en notación aquitana. Por lo que conocemos hasta ahora, no se ha conservado música del Ars Nova, que tan interesante tuvo que ser, coincidiendo con el esplendor de la construcción del Claustro gótico del siglo XIV, y con las relaciones entre la corte de Carlos III el Noble y las corrientes artísticas del norte de Francia y el importante centro musical de Avignon.

PRINCIPALES SECCIONES

El archivo consta fundamentalmente de tres secciones: 1) el archivo propiamente histórico, integrado sobre todo por composiciones de los maestros de capilla. 2) Las donaciones de los músicos del siglo XX. Estas donaciones contienen a su vez una sección propiamente de archivo (con composiciones inéditas) y otra de biblioteca particular del donante. 3) El fondo musical empleado por la actual Capilla de Música. Esta última sección es fruto de la actividad de la Capilla de Música en las tres últimas décadas, y ha adquirido casi tanto volumen (en cuanto a espacio físico) como todo el archivo histórico anterior.

El archivo histórico

Es la parte más interesante desde el punto de vista musicológico. Consta de 300 voluminosos legajos, ordenados según un esquema local secular: Misas (misas del ordinarium, misas y oficios de difuntos); Graduales y Secuencias; Salves; Te Deum; Tantum ergo; Letanías; Salmos de Vísperas; Himnos de Vísperas; Varia: Adviento, Navidad y Cuaresma, Semana Santa; Motetes al Santísimo: en Latín y en Castellano; Motetes a la Virgen: en Latín y en Castellano: Novenarios y Gozos a la Virgen y a los Santos. Completan el Archivo un total de 44 libros corales, la mayoría en vitela o pergamino y 40 grandes volúmenes de partituras, mayoritariamete impresas y del s. XIX (con obras de Eslava, Gounod, Cherubini, Dubois, etc.).

En general las obras anteriores al s. XIX se conservan en particellas o partes sueltas, y no en partitura completa (igual que en los restantes archivos catedralicios españoles de la época).

Existe un fichero provisional de este archivo, que fue realizado con fondos privados. El fichero, que entre otros datos, recoge el «incipit» musical de todas las obras, sirve para saber al detalle el contenido del archivo, así como para poder encontrar rápidamente la partitura deseada, pero necesita ser revisado y unificado.

Fondos procedentes de donaciones

En los últimos años han sido varios los eclesiásticos que han donado a la Catedral su archivo-biblioteca musical. Casi todos ellos han sido maestros de capilla u organistas de la Seo de Pamplona o de otras iglesias. Estos fondos proceden de los siguientes músicos:

1) Leocadio Hernández Ascunce (dejó una parte mínima de su archivo); 2) Javier Redín Maíz; 3) José M.ª Herrero; 4) Justo Sevillano Ruiz; 5) Domingo Galarregui Muguerza; 6) Bonifacio Iráizoz y Pío Iráizoz Francés.

En general esos legados contienen las bibliotecas musicales de los donantes, excepto en el caso de los Iráizoz (padre e hijo), cuyo fondo está constituido fundamentalmente por su propia producción, inédita en la mayoría de los casos.

Fondo musical empleado por la actual Capilla de Música

Esta tercera sección del Archivo está compuesta por:

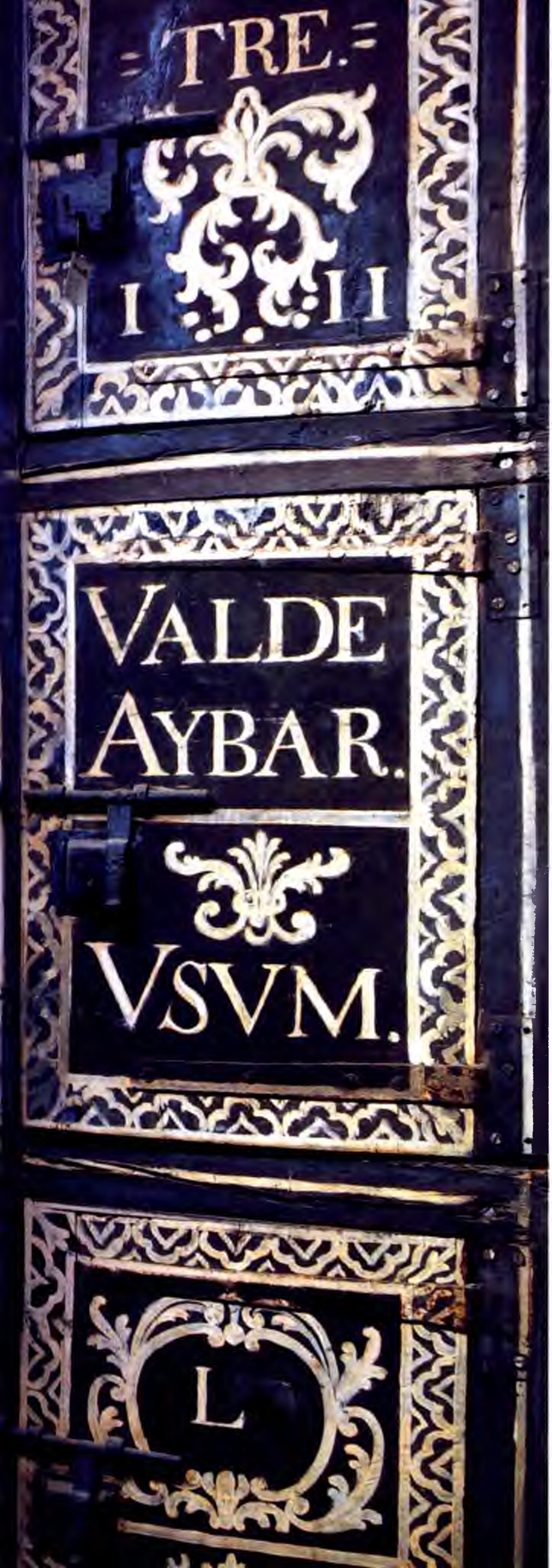
a) Obras que, procedentes del archivo «histórico», han sido transcritas y completadas con la realización de bajos continuos etc. Los originales de las partituras transcritas siguen estando guardados siempre en el archivo «histórico».

b) Partituras del repertorio «comercial», adquiridas para ser interpretadas por el coro y orquesta actuales. En este repertorio destacan obras de J. S. Bach (casi inexistentes hasta hace unos años en la Catedral), Haendel, Haydn, Mozart, D. Scarlatti, Berlioz, G. Fauré, P. Donostia, F. Remacha, J. García Leoz, P. Aldave, D. Bartolucci, A. Sagaseta, etc.

Lógicamente, este archivo de uso «actual» es exponente del quehacer de la Capilla en el presente momento histórico, por lo que en el futuro se integrará con los fondos más antiguos.


PRIOR.
TABLA.
TESORE RO.
ONSELLA
TE.
S.TA GEMA.
G
GG
HOSPI-TALERIA
M
MM
F
FI
FFF
H

ARCHIVO Y BIBLIOTECA



EL ARCHIVO CATEDRALICIO
ATESORA IMPORTANTE
DOCUMENTACIÓN NAVARRA.

José Goñi Gaztambide

José Goñi Gaztambide



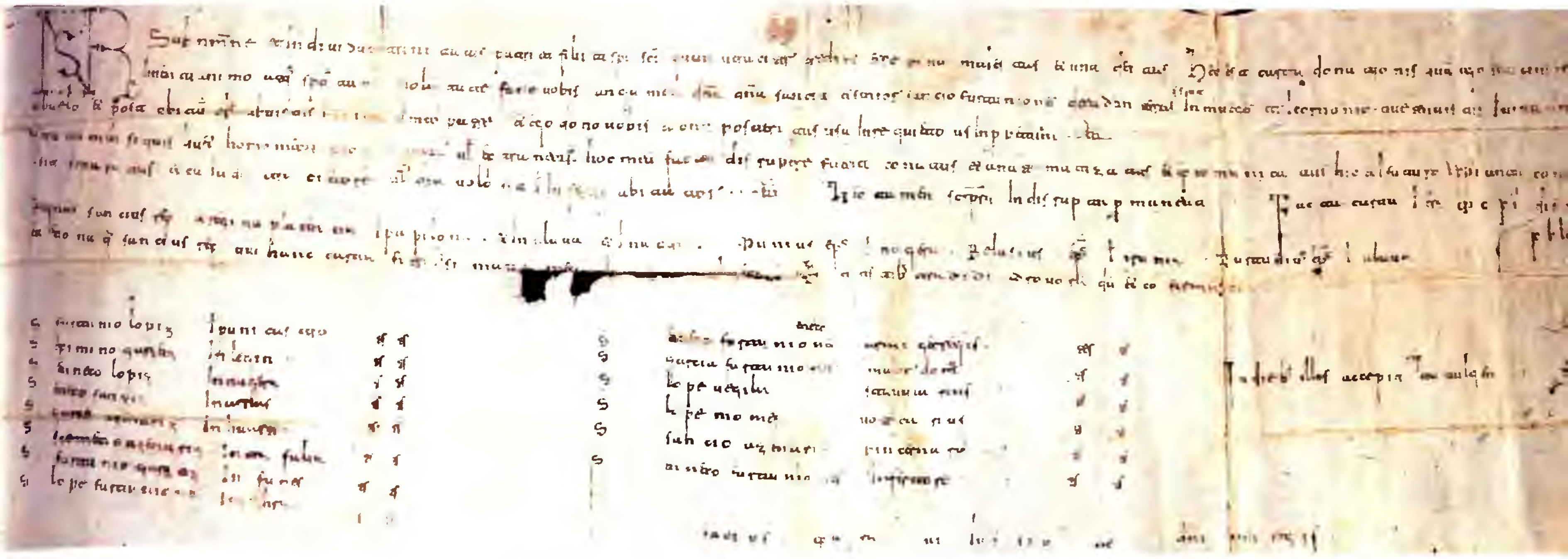
SELLO DEL PRIVILEGIO DE LA UNIÓN. 1423.

ARCHIVO CAPITULAR

Pese a su relativa pequeñez, el Archivo de la Catedral de Pamplona ocupa el segundo puesto en importancia entre los archivos de Navarra, al menos para la Edad Media. Todo él procede de la actividad de la iglesia de Santa María de Pamplona y viene a ser un espejo de la misma. Comienza tímidamente el año 829, pero hasta el año 1073, fecha del primer original, abundan las copias mal datadas o los documentos manipulados, que siembran la incertidumbre y el desconcierto [1]. Con Pedro de Roda se abre una nueva época. Es el primer obispo que entabla un asiduo contacto con la Santa Sede. El ejemplo fue seguido por sus sucesores. Así el Archivo Capitular se convirtió en el más rico de Navarra en documentos pontificios. Sólo para el siglo XII contiene 33 bulas, de ellas nueve originales. Completadas con algunas de Toledo y Barcelona, ellas constituyen la clave de la historia político-eclesiástica de Navarra en el siglo XII. Sin ellas no es posible entender la duodécima centuria navarra [2].

En el siglo XIII vienen a enriquecer el Archivo Catedralicio otras 38 bulas. Su importancia no guarda proporción con el número. Desconocidas del célebre analista Moret, la mayor parte se conservan originales y en vano se buscaran en los registros del Archivo Vaticano, cuya serie ininterrumpida arranca del año 1198. Ellas ilustran la política eclesial de los dos Teobaldos, el saqueo de la Catedral y de la Navarrería en 1276 y las relaciones posteriores entre la Corona y la Mitra en el asunto del dominio temporal de la iglesia de Pamplona [3].

Este tema sigue ocupando la atención de la cancillería pontificia en los primeros decenios del siglo XIV hasta que encuentra una solución razonable; pero destacan por su calidad y cantidad las bulas relativas al monasterio de Montearagón, que en el siglo XIV vivió en permanente conflicto con la Mitra iruñesa en torno a la jurisdicción sobre numerosas y ricas iglesias navarras. A través de ellas se pueden seguir las oscilaciones de la lucha, que terminó con la completa victoria del obispo de Pamplona [4].



AL AÑO 1073 SE REMONTA EL DOCUMENTO MÁS ANTIGUO CONSERVADO EN EL ARCHIVO.

En el siglo XV la cancillería romana despacha bulas con una generosidad mayor que en los siglos anteriores; pero la inmensa mayoría ofrecen un interés mínimo, puesto que versan sobre temas beneficiales. Ellas son testigos de la impotencia de los reyes de Navarra para imponer sus propios candidatos en la sede de San Fermín, administrada por foráneos hasta bien entrado el siglo XVIII. El tema estrella del Cuatrocientos, junto a la intervención de los navarros en el concilio de Constanza, es la usurpación del arciprestazgo de la Valdonsella, primero por el arzobispado de Zaragoza y luego por el obispado de Huesca, que la Rota dejó sin efecto, decretando su restitución a la diócesis de Pamplona. El siglo XV se cierra con una bula de Alejandro VI, que confirmó todos los privilegios concedidos a la iglesia iruñesa (5 marzo 1500)[5].

Entre la documentación pontificia de la Modernidad destacan el indulto de Sixto V reservando a los canónigos profesos las dignidades electivas y colativas (11 marzo 1589); el Breve de Urbano VIII (28 mayo 1641) con motivo de la doble elección canonical del año 1638; el Breve de Alejandro VII sobre el copatronato de San Fermín y San Francisco Javier (14 abril 1657); la Bula de Pío VI desmembrando la Valdonsella de la diócesis de Pamplona (12 dic. 1785); la Bula de Pío IX de secularización del Cabildo (15 mayo 1859) y la Bula de Pío XII elevando la sede episcopal de Pamplona a la categoría de metrópoli (21 agosto 1956).

Documentos reales

Los documentos reales de la Edad Media rebasan en número y a veces también en importancia a los pontificios, con sellos espléndidos, característica que comparten muchos documentos de las cortes, de cardenales, obispos, cabildo y particulares. Sólo de García el Restaurador el Archivo Capitular atesora 28 piezas documentales. Recordemos algunos. Ante todo el privilegio de Sancho el de Peñalén confirmando al santuario de San Miguel de Excelsis en la posesión de todos sus bienes[6]. Es el segundo documento original más antiguo del Archivo (1074). El arancel de los portazgos de Jaca y Pamplona dado por Sancho Ramírez, rey de Aragón y Navarra, en el cual aparecen exentos los romeros[7]. El testamento de Alfonso el Batallador (octubre 1131)[8]. Un privilegio de Alfonso X el Sabio relacionado con Guipúzcoa (1270)[9]. El testamento de Carlos III el Noble disponiendo su entierro en el coro de la catedral iruñesa (1412)[10]. El privilegio de la unión de los barrios de Pamplona (1423)[11].

Cartularios y arcas

La instalación de una comunidad de canónigos regulares junto a Santa María de Pamplona hacia 1086 favoreció la conservación de los documentos, que dejaron de ser una rareza. Su evolución, imprevista para su fundador, don Pedro de Roda, marcó el perfil de su Archivo. Frente a los canónigos simples comenzaron a sobresalir algunos capitulares que desempeñaban oficios claves. Celosos de sus prerrogativas, procuraban redondear su posición a expensas de los demás y tenían buen cuidado de conservar aquellos documentos, que pudiesen favorecer sus derechos o sus pretensiones. Cada dignidad, comenzando por el obispo, jefe del cabildo, organizó su archivo particular que guardaba en una o varias arcas. Algunos formaron sus cartularios especiales, como el enfermero (siglo XIV), el chantre (siglo XV) y el hospitalero (siglo XVIII).

Los canónigos simples, que formaban el grueso de la comunidad, sintieron necesidad de defenderse. Por eso en el siglo XIII copiaron sus principales privilegios en el Libro Redondo y guardaron sus originales en arcas, a algunas de las cuales impusieron títulos belicosos: *Contra episcopum, Contra archidiaconum mensae*, etc. El resto lo clasificaron por materias. Así resultaron las siguientes Arcas:

Arca A: Bullae apostolicae.
Arca AA: De subsidio et excusato.
Arca B: Privilegia regum.

Arca BB: Regum alia privilegia.
Arca C: Contra archidiaconum mensae.
Arca CC: Contra archidiaconum mensae alia instrumenta.
Arca D: Contra archidiaconum camerae.
Arca E: Contra alias dignitates.
Arca F: Contra dominum episcopum.
Arca FF: Contra dominum episcopum.
Arca F et FF: Varia separata ex arcis litter. F. et FF.
Arca G: Statuta capituli.
Arca GG: Statuta et synodales.
Arca H: Capellaniarum.
Arca HH: Capellaniarum secunda.
Arca I: Aniversaria.
Arca K: Donationes et privilegia episcoporum.
Arca KK: Donationes et privilegia ab episcopis et aliis concessa.
Arca L: Redituum extra civitatem.
Arca LL: Redituum extra civitatem altera.
Arca M: Redituum extra civitatem tercia.
Arca MM: Redituum extra civitatem ultima.
Arca N: Instrumenta redituum capituli in territorio Pampilonensi.
Arca O: Redituum in territorio Pampilonensi altera.
Arca P: Redituum in territorio Pampilonensi tercia.
Arca Q: Redituum in territorio Pampilonensi ultima.
Arca R: Domorum in civitate.
Arca S: Domorum in civitate altera.
Arca T: Domorum in civitate tercia.
Arca V: Instrumenta extraneorum.
Arca VV: Instrumenta extraneorum altera.
Arca Episcopi I.
Arca Episcopi II.
Arca Episcopi III.
Arca Episcopi IV.
Arca Episcopi V.
Arca Episcopi VI.
Arca Episcopi VII.
Arca Episcopi VIII.
Arca Prior.
Arca Tabla.
Arca Cámara.
Arca Chantre I.
Arca Chantre II.
Arca Hospitalería 1.ª.
Arca Hospitalería 2.ª.
Arca Fábrica.
Arca Tesorero.
Arca Enfermero.
Arca Velate.
Arca Santa Gema.
Arca Val de Onsella.
Arca Eguiarte.
Arca Valdaybar.
Arca Usún.
Arca Esparza.
Arca Elemosinaria.
Arca Diezmos.
Arca (sin letrero).
Arca (sin letrero).
Arca (sin letrero).
Arca (sin letrero).

Esta división se remonta, al parecer, a mediados del siglo XVI y desde entonces, con un sentido de continuidad, que honra a los canónigos archiveros, ha sido respetada. Pero conviene observar que la clasificación del material no es rigurosamente sistemática. Dentro de cada Arca no reina orden alguno y el número de documentos es muy desigual.

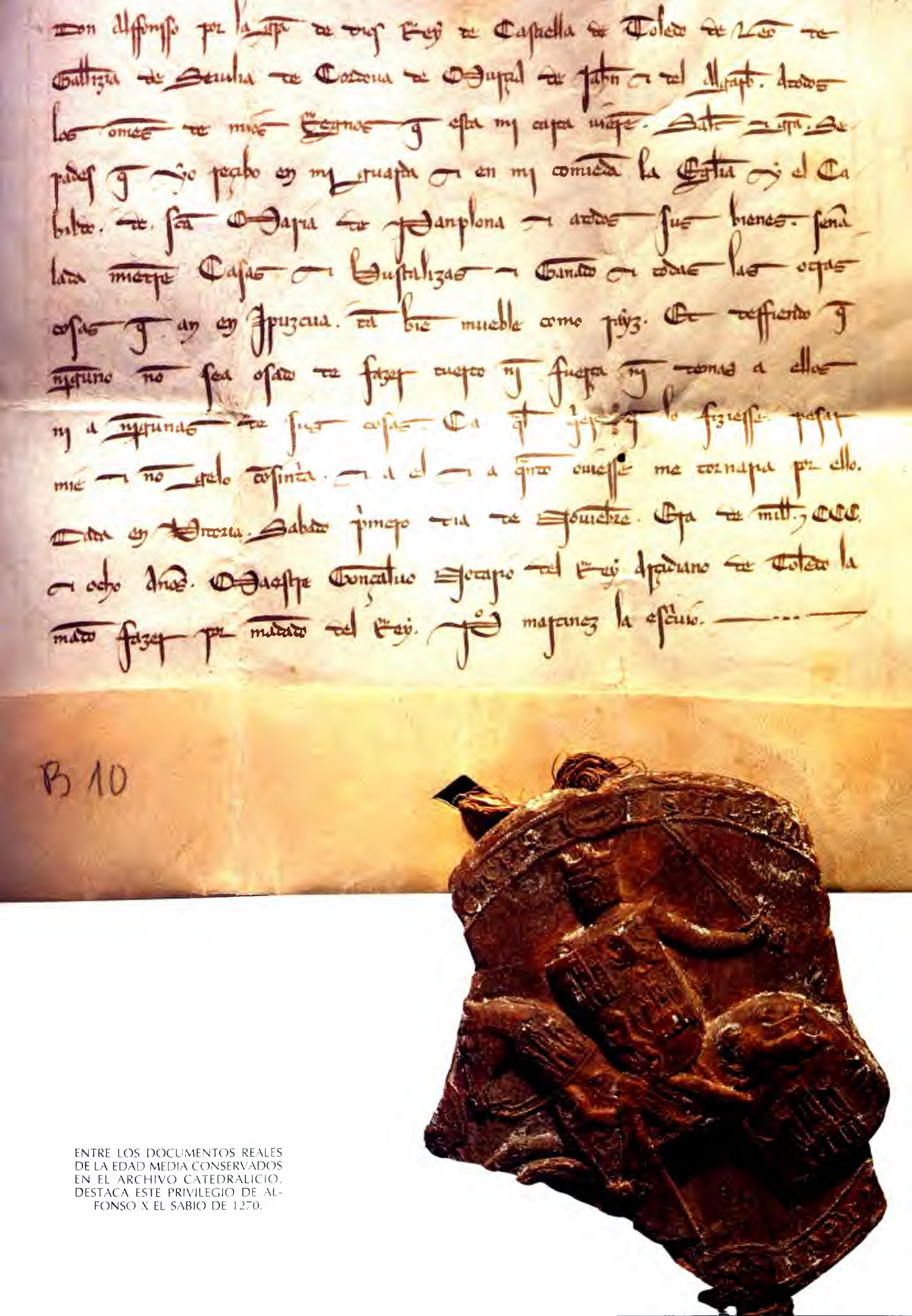
Entre las dignidades ninguna posee tantas Arcas como el obispo. No todos los documentos contenidos en ellas se refieren exclusivamente al obispo. Varios afectan también al cabildo. Por otra parte, en otras arcas se encuentran también instrumentos tocantes al obispo. El hecho de que una buena parte del Archivo Episcopal estuviese mezclado con el Archivo Catedral provocó suspicacias. En el llamado concordato del año 1368 el obispo Bernart de Folcaut pidió que las cartas y privilegios de su dignidad fuesen custodiados por él y por un canónigo de su elección, y que los pudiese manejar libremente para servirse y ayudarse de ellos sin conocimiento del cabildo, como lo hacía con los bienes de su mensa. Se convino en que así se realizara.

Pidió igualmente que las cartas y privilegios, comunes al prelado y al cabildo, fuesen custodiados por dos canónigos puestos por él y por el capítulo, y que el obispo los pudiera utilizar cuando los necesitase con conocimiento y consenso del cabildo, de suerte que el cabildo nada perdiese. En este punto se convino en que los documentos de interés mutuo fueran custodiados por dos canónigos, puestos uno por el obispo y otro por el prior y el capítulo y, si el prelado tuviese necesidad de ellos, los recibiese con conocimiento y consentimiento del prior y del cabildo, previo un memorial y dadas seguridades de restituirlos [12].

Tales cláusulas dejan entrever cierto recelo mutuo. Los obispos acabaron por comprender que les convenía tener su archivo propio, independiente del archivo común de la santa iglesia. A mediados del siglo XVI el Archivo Episcopal fue instalado en la torre izquierda de la fachada de la catedral de Pamplona.

Pérdidas documentales

En el saqueo de la Catedral realizado en 1276, la soldadesca robó y destruyó muchos privilegios concedidos a la iglesia de Pamplona por reyes y papas. Se ha pretendido minimizar la magitud de la pérdida documental, que sólo habría afectado a los privilegios relativos a la inmunidad de dicha iglesia, y se añade que «el Archivo Catedralicio conserva mucha documentación anterior a 1276, fecha del supuesto incendio» [13]. Pero en la página siguiente del primero de los documentos alegados se especifica que se perdieron «privilegia et indulgentiae ei et Pampilonensi ecclesie super eorum immunitatibus et *gratiis* ab apostolica sede concessa, necnon *instrumenta et scripture autentica super juribus, provisionibus et jurisdictionibus ipsorum confecta*». El pasaje del segundo documento aducido también tiene un alcance mayor que la frase copiada de Lacarra. Por otra parte, de que se conserven muchos documentos anteriores a 1276, no se sigue que no se perdieran otros



ENTRE LOS DOCUMENTOS REALES DE LA EDAD MEDIA CONSERVADOS EN EL ARCHIVO CATEDRALICIO, DESTACA ESTE PRIVILEGIO DE ALFONSO X EL SABIO DE 1270.

muchos. Los que se conservan, se hallan en su mayoría copiados en el Libro Redondo. Los originales son relativamente escasos. Paul Kehr puntualiza con exactitud: El Archivo de la Catedral experimentó en otro tiempo grandes pérdidas, como lo prueba el Libro Redondo, el cual contiene diez veces más de documentos que los conservados actualmente [14]. Pero más tarde ¿no se perdió también el Libro Redondo?

El Libro Redondo

El gran cartulario de la iglesia de Pamplona, conocido por el Libro Colorado o Bermejo y más comúnmente por el Libro Redondo, abarca desde el año 829 hasta el 4 de junio de 1243. La descripción más antigua que conocemos, se remonta al año 1575: «Item otro libro que llaman Redondo, escrito en pergamino con cubiertas de tabla, foliado de la primera foja hasta la última, 217 fojas, que en él están las antigüedades de la dicha iglesia, algunas cosas escritas en latín y otras en romance, y no hay cosa signada ni haciente fe en él más de la autoridad que tiene de letra antigua, que está presentado y exhibido muchas veces ante el reverendísimo visitador apostólico por los dichos prior, canónigos y dignidades respective» [15].

Fue llevado a la corte en 1575, juntamente con otros muchos documentos originales del Archivo Capitular después de la muerte del visitador apostólico, el obispo de Calahorra, Juan de Quiñones Guzmán. Para el año 1579 fue reclamado varias veces y no lo quisieron devolver. Pero en 1591 lo recuperó el arcediano Ezpeleta durante su segunda estancia en Madrid por asuntos del Cabildo [16]. No se indica el procedimiento de que se valió para ello. Suponemos que por medio de alguna «inteligencia», como se decía púdicamente entonces. Los Apuntes tomados del Libro Redondo hacia el año 1605 por el Dr. Miguel Ximénez de Cascante, canónigo y enfermero, prueban que el gran cartulario había regresado de Madrid. Después lo utilizaron fray Prudencio de Sandoval y José de Moret.

El erudito Fermín de Lubián, tan exacto y bien informado en otras ocasiones, en ésta falla. El Libro Redondo estaba colocado en el Arca A, n.º 1. Al comenzar su INDICE GENERAL DEL ARCHIVO, se expresa así: «A 1.º. El Libro Redondo original, que se inventaría, fue llevado a la Corte por el Sr. D. Juan de Quiñones, obispo de Calahorra y La Calzada, visitador apostólico, como consta de varios instrumentos de el Archivo, y sin duda habría alguna copia de él en pergamino, la cual quedó en el Archivo de la Santa Iglesia en letra razonable, aunque antigua. Y por haber tenido el descuido de dejar al agua dicho Libro, han llegado a corromperse muchas hojas, y otras en parte o todo a no poderse leer, y aun el separarlas costó bastante tiempo. Por lo que sólo se referirá de este Libro lo que se pudiere leer, que empieza desde fol. 18 a la vuelta, omitiendo el referir los dos instrumentos antecedentes, por cuanto ellos están repetidos en lo siguiente de dicho libro, del cual no se puede expresar con certeza el año en que padeció dicha casualidad o sobrado descuido, por cuando no se halla razón puntual, si no es que los señores prebendados actuales dicen haber sucedido en tiempo de sus antecesores».

La leyenda del viaje a Madrid del Libro Redondo sin regreso, la recoge el padre Fidel Fita, que no visitó personalmente el Archivo Catedralicio de Pamplona; pero Paul Kehr advirtió en 1928 que el Libro Redondo estaba en su sitio y pudo consultarlo con toda comodidad [17].

Sindicatura

La documentación de las Arcas halla su complemento y su prolongación en el fondo de SINDICATURA, que abarca desde 1405 a 1860, si bien el material anterior a 1600 es escaso. Se trata, en lo esencial, de la correspondencia del cabildo regular y comprende los siguientes grupos:

1. Papeles de Sindicatura 53 fajos (1405-1756).
2. Dos fajos de Memoriales deprecativos (1547-1723).

PAPELES EXTRAVIADOS

3. Once fajos extraordinarios (1206-1768).
4. Fajo único de Novales (1764-1767).
5. Siete fajos extraordinarios sobre Excusado (1750-1769).
6. Diez fajos extraordinarios sobre Refacción de carnes (1707-1762).
7. Tres fajos extraordinarios sobre vicarías anejas a las dignidades (1769 ss.).
8. Tres fajos sobre procesiones (1750-1754). Suma, 90 fajos.

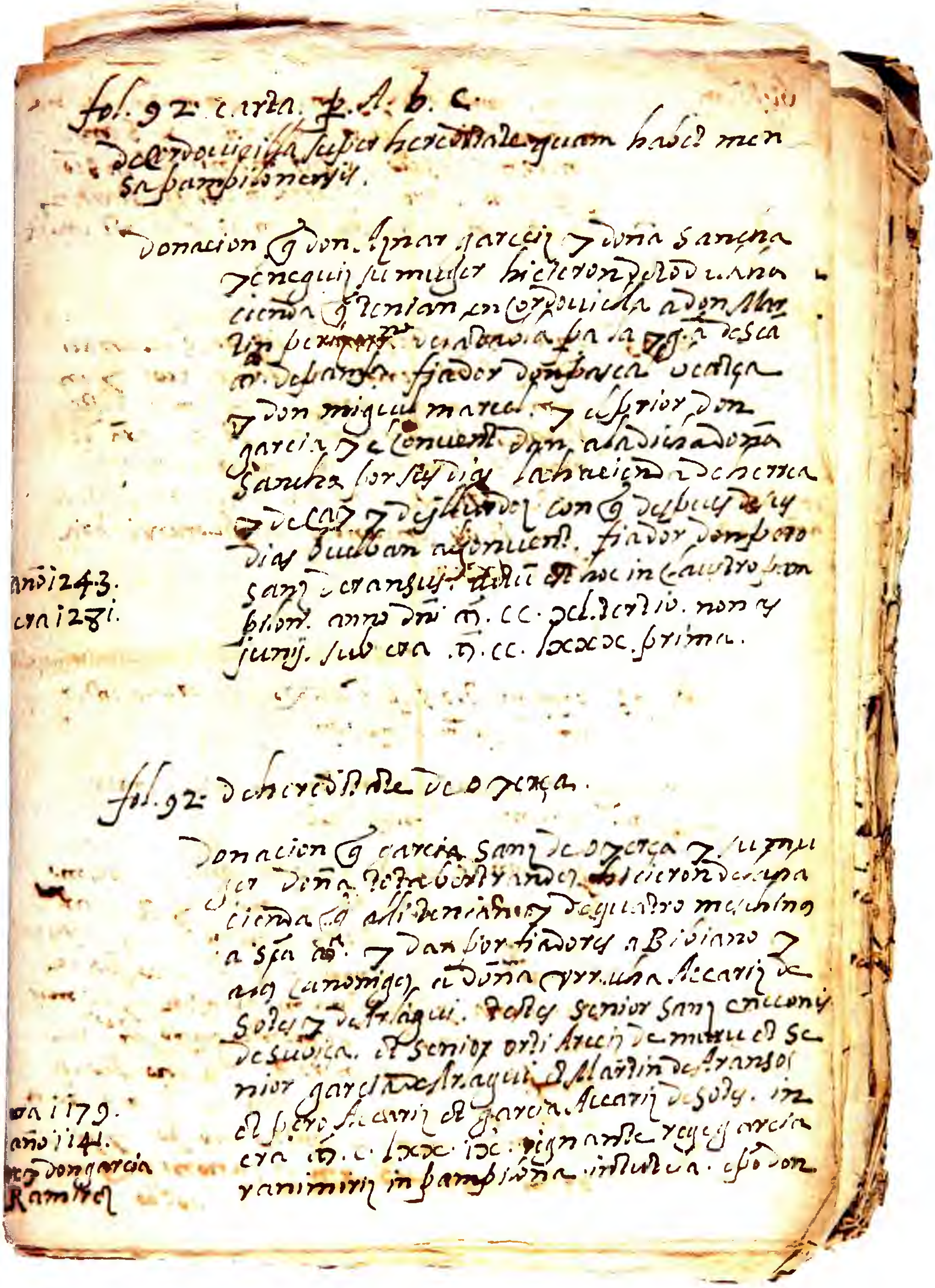
A partir de 1757 hasta 1860 a cada año corresponde un fajo: 106 fajos. Suma total, 196 fajos. Desde 1860, con la secularización del Cabildo, le sucedió el fondo de SECRETARÍA CAPITULAR, a razón de un paquete cada año. Como el Cabildo perdió importancia desde el año 1860, también la perdió el fondo correspondiente.

Libros de Acuerdos

Pese a la diligencia del Cabildo en redactar actas sueltas y en conservarlas, tardó siglos en decidirse a llevar un registro de todas las sesiones capitulares. Los tres primeros intentos resultaron muy defectuosos. He aquí los Libros de Acuerdos del Cabildo regular.

Liber Statutorum et aliarum rerum ecclesie cathedralis Pampilonensis (1520-1633), 235 hojas en folio mayor, pero muchas están en blanco. No es todavía un registro sistemático, sino una colección incompleta de acuerdos capitulares. Contiene numerosas actas de elecciones de canónigos y algunas disposiciones sobre jubilaciones, asistencia a convites, entráticos, horas de los divinos oficios, maestro de capilla, músicos, corriedos, raciones, reforma, corrección de libros, procesiones, nombramiento de subprior y asiento del vicario general; pero omite temas importantísimos.

Libro del Cabildo de la madre yglesia de Pamplona del año 1587 (1587-1605), 4 hojas. El 8 abril



fol. 92. carta. p. A. b. c.
de Ordocuiguilla super hereditate quam habet men-
sa pampilonensis.

Donacion q don Aznar garceiz y doña Sancha
Yeneguiz su muger hicieron de toda una
tierra q tenian en Ordocuiguilla a don Mar-
tin [illegible] [illegible] para la ygª de Sca
Mª de Pamplona. fiador don Garcia de Olça
y don miguel marca. y el prior don
garcia y el convento [illegible]
Sancha [illegible] [illegible] de [illegible]
y del [illegible] y [illegible] con q [illegible]
dias [illegible] al convento. fiador don pedro
año 1243. sanz de [illegible]. Actum est hoc in claustro pam-
era 1281. pilonensi. anno domini M. CC. xl. tertio. nonas
junij. sub era M. CC. lxxx. prima.

fol. 92. de hereditate de Ozcorça.

Donacion q garcia Sanz de Ozcorça y su mu-
ger doña [illegible] hicieron de una
tierra q alli tenian y de [illegible] mechino
a Sta Mª. y dan por fiadores a Biviano y
[illegible] canonigos, a doña [illegible] Aceariz de
Solet y de [illegible]. Testes senior Sanz [illegible]
de Suvica. et senior [illegible] Aceariz de [illegible] et se-
nior garcia de [illegible] et Martin de [illegible]
era 1179. et pero Aceariz et garcia Aceariz de Soly. in
año 1141. era M. C. lxxx. ix. regnante rege garcia
rey don garcia Ramirez in pampilona [illegible] don

CARTULARIO DE LA IGLESIA DE PAMPLONA CONOCIDO POR LIBRO COLORADO
O BERMEJO Y MÁS COMUNMENTE POR EL LIBRO REDONDO.

1587 el Cabildo acordó asentar en un libro todas las decisiones que se tomasen en adelante: pero en 19 años sólo se registraron 8 acuerdos y se silenciaron decisiones transcendentales. Ahora viene la serie seguida de Libros de Acuerdos, pero el primero, que abarca casi un siglo, peca del mismo defecto.

LIBROS DE ACUERDOS CAPITULARES

Libro 1.º: 9 marzo 1623 - 11 dic. 1701
Libro 2.º: 13 dic. 1701 - 22 dic. 1725
Libro 3.º: 12 enero 1726 - 31 nov. 1755
Libro 4.º: 9 enero 1756 - 29 dic. 1769
Libro 5.º: 1 enero 1771 - 18 sept. 1781
Libro 6.º: 27 sept. 1781 - 5 julio 1793
Libro 7.º: 12 julio 1793 - 6 ag. 1808
Libro 8.º: 12 ag. 1808 - 5 nov. 1815
Libro 9.º: 17 nov. 1815 - fin de 1827
Libro 10: 7 enero 1828 - 18 junio 1833
Libro 11: 21 junio 1833 - fin de 1836
Libro 12: 1 enero 1837 - 28 dic. 1846
Libro 13: 8 enero 1847 - 8 mayo 1860.

LIBROS DE ACTAS CAPITULARES
(Cabildo secular)

Libro 1: 7 abril 1860 - 27 dic. 1862
Libro 2: 2 enero 1863 - 31 dic. 1874
Libro 3: 1 enero 1875 - 31 dic. 1882
Libro 4: 2 enero 1883 - 24 dic. 1894
Libro 5: 4 enero 1895 - 15 marzo 1906
Libro 6: 15 marzo 1906 - 11 ag. 1911
Libro 7: 11 ag. 1911 - 16 marzo 1917
Libro 8: 20 marzo 1917 - 29 enero 1924
Libro 9: 30 enero 1924 - 4 abril 1929
Libro 10: 4 abril 1929 - 24 dic. 1933
Libro 11: 5 enero 1934 - 21 abril 1943
Libro 12: 8 mayo 1943 - 31 dic. 1950
Libro 13: 5 enero 1951 - 7 febr. 1964.

NB: Los Libros siguientes no han ingresado en el Archivo Capitular.

El Notum

Viene a ser un complemento de los Libros de Acuerdos y de los Libros de Actas. En tiempo de su iniciador se convierte en una especie de crónica de carácter preferentemente litúrgico. Después se abre cada vez más a otros acontecimientos y a las personas del cabildo. La serie es la siguiente:

Notum 1.º por Fermín de Lubián: 9 abril 1725 - 11 febr. 1743, 422 folios.

Notum 2.º por Fermín de Lubián: 14 julio 1746 - 16 nov. 1769, 348 folios.

Notum 3.º por Blas de Oyza: 1 enero 1770 - 30 julio 1793, folios 1-115; Ignacio Rufino Fernández: 26 junio 1851 - 16 nov. 1856, folios 116-123. Indice de las cosas más notables de los tres primeros tomos del Notum (124-131). El resto, más de la mitad del Libro, en blanco.

Notum 4.º por Mariano Arigita: 1 enero 1903 - 19 dic. 1913, f. 1-36; Emilio Román Torío: 1 enero 1914 - 31 dic. 1917, f. 36-70; Alejo Eleta: 1 enero 1918 - 25 nov. 1923, fo. 70-134; Santos Beguiristáin: 15 dic. 1941, f. 135-138 (consigna sólo las altas y bajas habidas del 25 nov. 1923 al 15 dic. 1944); Eusebio Sanz Sola: 21 febr. 1963-1983, f. 141v-161v.

Notum 5.º por Jesús María Omeñaca Sanz. En curso de confección. No ha ingresado en el Archivo Capitular.

La documentación marginada

Llamamos documentación marginada a la que no forma parte ni de las Arcas ni de Sindicatura. Está en fase de clasificación y catalogación. Cuantitativamente no es despreciable, ya que está integrada por una gran cantidad de cajas, fajos, paquetes y libros. Cualitativamente tampoco, ya que esclarece la actividad tanto del obispo como del cabildo.

Ante todo del obispo: noticias biográficas de algunos, tomas de posesión, visita pastoral, visita *ad limina*, correspondencia, órdenes sagradas, licencias, títulos, espolios, reforma de la curia, etc.

Del Cabildo: dignidades, aspirantes a canónigos, elecciones canonicales y nombramientos de beneficiados, capellanes de coro, campaneros, etc.; fundaciones; cofradías instituidas en la Catedral; libros de cuentas; memoriales deprecativos; contaduría; cobros de impuestos del Estado; memoriales al Cabildo; documentos sueltos, tazmías, despachos en sede vacante, capilla de música; oposiciones, etc.

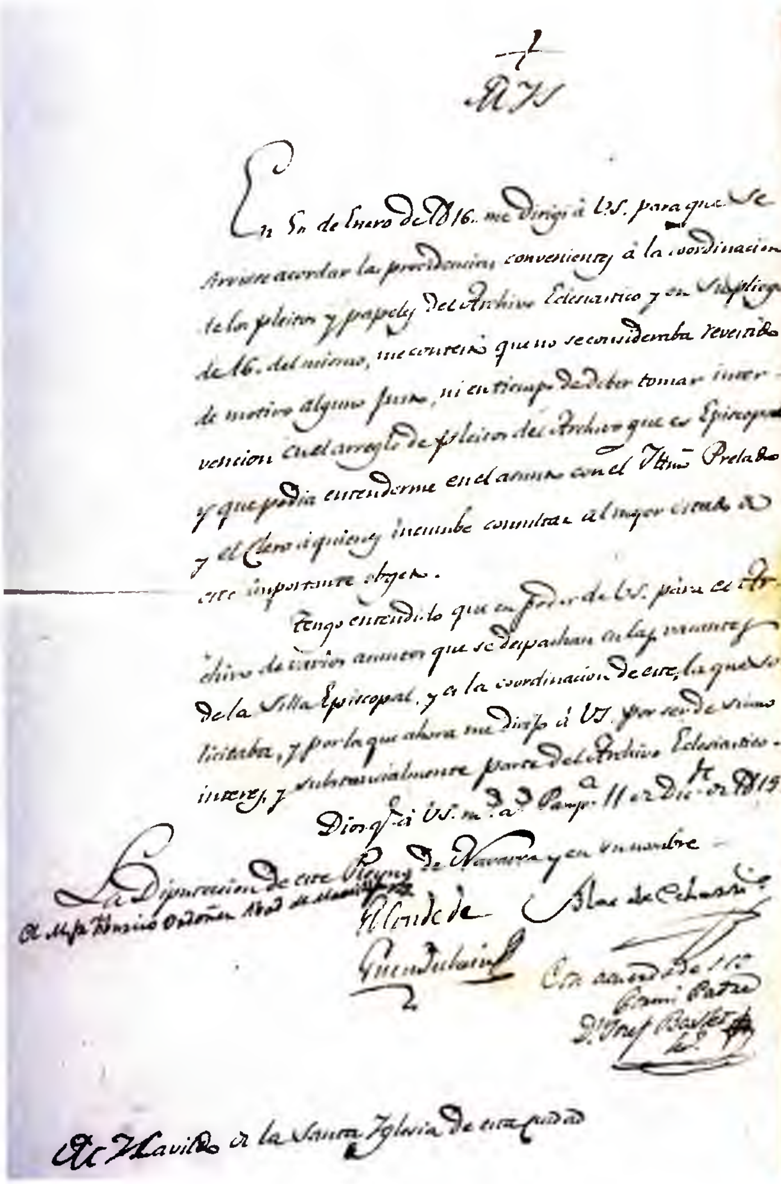
Plan de copiar los documentos en letra moderna

En sesión del 27 marzo 1765 el prior Fermín de Lubián, experto en Paleografía, propuso que algunos de los nuevos canónigos, juntamente con José de Tapia, capellán del coro mayor de la Catedral, le habían manifestado su deseo de hacerse al conocimiento y lectura de letras antiguas y de copiar los documentos antiguos en letra moderna. El proyecto podría resultar muy útil a la santa iglesia, pero el local era destemplado y frío, escaso y falto de luz. Por otra parte, los Estatutos prohibían sacar documentos del Archivo. La solución consistió en que se sacasen de pocos en pocos los instrumentos a la casa prioral, devolviéndolos a su sitio con sus copias respectivas a medida que se fuesen transcribiendo. La notoria utilidad justificó la aprobación de aquella medida excepcional [18].

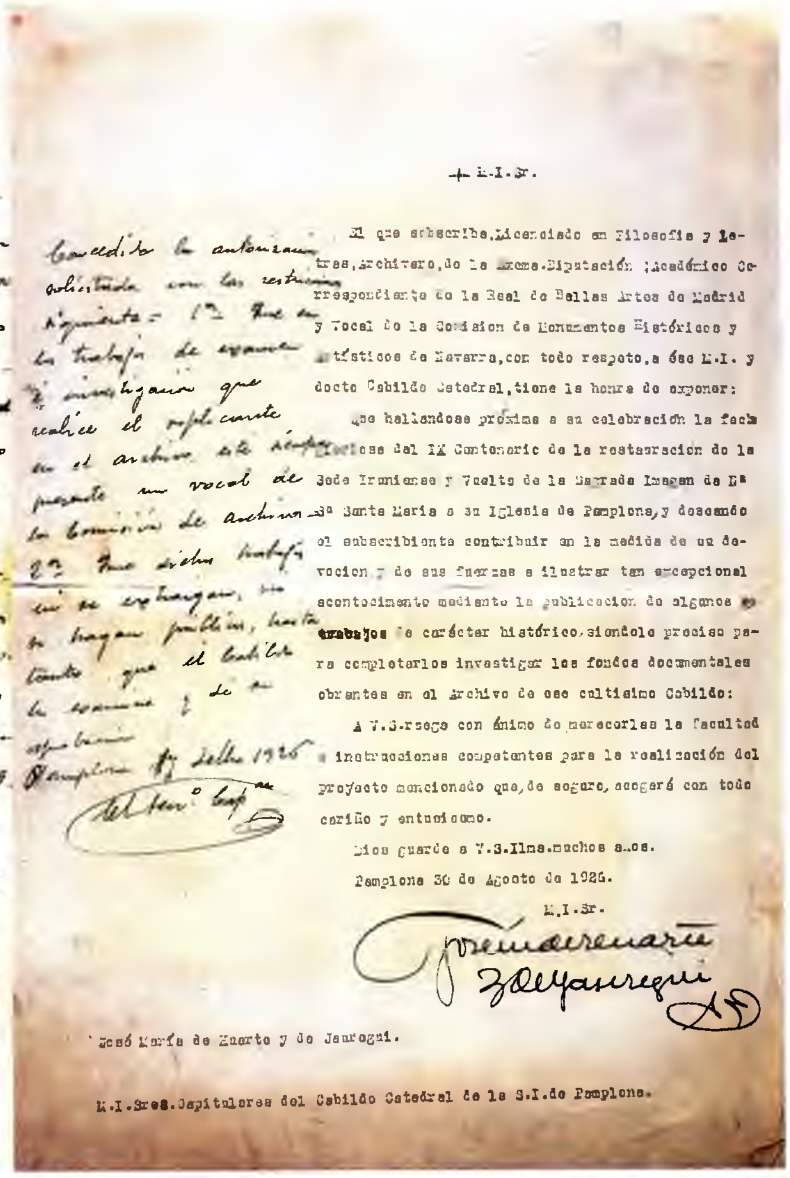
Coordinación del archivo eclesiástico

De acuerdo con una instrucción de las cortes del año 1801, quince años después la Diputación del Reino instó al obispo y al cabildo a la coordinación de los pleitos y papeles del Archivo Eclesiástico General. El Cabildo se excusó alegando que el asunto escapaba a su competencia. Tocaba al Obispo y al Muy Ilustre Clero de Navarra [19].

Entonces la Diputación solicitó del Cabildo que coordinase lo actuado en sede vacante. Respuesta: En su Archivo sólo existían algunos papeles de poca



RESPUESTA DEL CABILDO ANTE LA INSTANCIA DE LA DIPUTACIÓN DEL REINO PARA COORDINAR EL ARCHIVO.



M.I.Sr.

El que suscribe, Licenciado en Filosofía y Letras, Archivero, de la Excma. Diputación, Académico Correspondiente de la Real de Bellas Artes de Madrid y Vocal de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, con todo respeto, a ése M.I. y docto Cabildo Catedral, tiene la honra de exponer:

que hallándose próxima a su celebración la fecha gloriosa del IX Centenario de la restauración de la Sede Iruniense y Vuelta de la Sagrada Imagen de Nª Sª Santa María a su Iglesia de Pamplona, y deseando el subscribiente contribuir en la medida de su devoción y de sus fuerzas a ilustrar tan excepcional acontecimiento mediante la publicación de algunos trabajos de carácter histórico, siéndole preciso para completarlos investigar los fondos documentales obrantes en el Archivo de ese cultísimo Cabildo:

A V.S. ruego con ánimo de merecerles la facultad e instrucciones competentes para la realización del proyecto mencionado que, de seguro, acogeré con todo cariño y entusiasmo.

Dios guarde a V.S. Ilma. muchos años.

Pamplona 30 de Agosto de 1926.

M.I.Sr.

José María de Huarte y de Jauregui.

M.I.Sres. Capitulares del Cabildo Catedral de la S.I. de Pamplona.

PETICIÓN DE J. M. HUARTE PARA CONSULTAR EL ARCHIVO.

importancia y puramente gubernativos y estaban bien coordinados para la expedición de las copias que pedía el tribunal eclesiástico (13 dic. 1819) [20].

No eran tan pocos, ya que llenan 121 cajas, sin contar los expedientes de órdenes y los procesos. Sobre su estado de coordenación no es posible pronunciarse. Hace unos cuantos años una mujer, con la mejor buena intención, los revolvió so pretexto de ordenarlos, siendo precisamente esta parte de los despachos en sede vacante la más afectada. Lo de la poca importancia es muy relativo.

Local e instalación

Los documentos son muy parcos en alusiones al local y a la instalación del Archivo Capitular. A fines del siglo XV el Archivo se hallaba depositado en una sala entre la puerta verde del claustro y la capilla de Jesucristo, hacia la parte oriental [21]. Determinadas cartas o escrituras se guardaban «en el armario del dormitorio» [22]. En 1626 el Archivo se custodiaba en un local cerrado con tres llaves [23].

En 1742 se acordó la construcción de unos estantes en la torre del Archivo para poner los papeles que se habían quitado de un cuarto existente sobre el sitio donde se había de poner el monumento nuevo. El monumento nuevo se iba a colocar en la torre del Archivo, en el sitio ocupado por el monumento viejo [24]. En 1765 el local era destemplado y frío en invierno, escaso y falto de luz, como ya se ha dicho. Asimismo debía de ser poco espacioso, puesto que cinco años más tarde se dispuso que se destinase una de las celdas del dormitorio alto para custodiar los papeles e instrumentos que paraban en poder del secretario capitular. Hasta entonces los secretarios solían tenerlos en sus casas. Se pensó que era mejor que estuviesen en un sitio fijo, concretamente en una de las celdas del dormitorio alto, en estantes o cajones con el debido orden. El secretario del Cabildo tendría la llave y sería el responsable de su custodia y de su seguridad. Pero no podría sacar papel alguno sin orden del Cabildo, ni tener en su casa nada fuera de los Indices y de los papeles corrientes [25].

Casi un siglo después el Sr. Mercader hizo presente la necesidad de que se arreglase el Archivo. Conviniendo en ello todos los capitulares, nombraron al doctoral licenciado Mariano Sáenz de Cenzano para que, acompañado del Dr. Mercader, diese principio después de concluida la cuaresma (4 enero 1865) [26]. No se facilitan detalles sobre la naturaleza del arreglo.



ÍNDICE DE DIGNIDADES.

En el Archivo faltaban documentos importantes. En 1892, a propuesta del arcediano, se llevaron al Archivo la Bula de secularización del Cabildo, un rescripto de la S. Congregación relativo a la celebración de ciertos aniversarios y los documentos referentes a la propiedad del edificio de San Fermín de Aldapa, que fue exceptuado de la desamortización [27].

Dos años despés se decidió el traslado del Archivo del viejo al nuevo local en el extremo izquierdo de la Sala Preciosa [28]. Se trataba de cambiar de sitio las 62 arcas y de hacer una nueva mesa (18 mayo 1894). La operación se realizó sin prisa. El 20 enero 1898 aún no había comenzado. En dicha fecha «se acordó que en el Archivo, que se va a hacer en la Preciosa, se haga por separado un armario donde se guarden cerradas las obras prohibidas» [29].

De conformidad con el acuerdo tomado en otro tiempo, se autorizó el traslado al Archivo de los documentos que en diversos legajos se encontraban en los armarios de la secretaría capitular [30].

Con motivo de las obras de la proyectada Sala Capitular, Secretaría, Contaduría y Archivo, la documentación fue depositada provisionalmente en un local seco y seguro, pero desprovisto de condiciones para sala de consulta. Era el antiguo granero, con escasa y mal distribuida luz, con estanterías desiguales, desvencijadas, mesas apolilladas, todo lleno de polvo [31]. El primer canónigo archivero por oposición, don Néstor Zubeldía, solicitó se le proporcionase una habitación donde pudiera trabajar en su cargo y la conveniente licencia para trasladar a la misma los documentos que debían ser objeto de su estudio. El cabildo le había impuesto la obligación de asistir al Archivo una hora diaria, fuera de los oficios divinos, y de clasificar y catalogar cada año 200 documentos. No podría sacar del Archivo documento alguno sin consentimiento del Cabildo. Ahora, un año después

de ganar las oposiciones, el Cabildo no encontró inconveniente en acceder a su petición y acordó que, con el fabriquero, escogiese la habitación más conducente al efecto (19 junio 1915)[32].

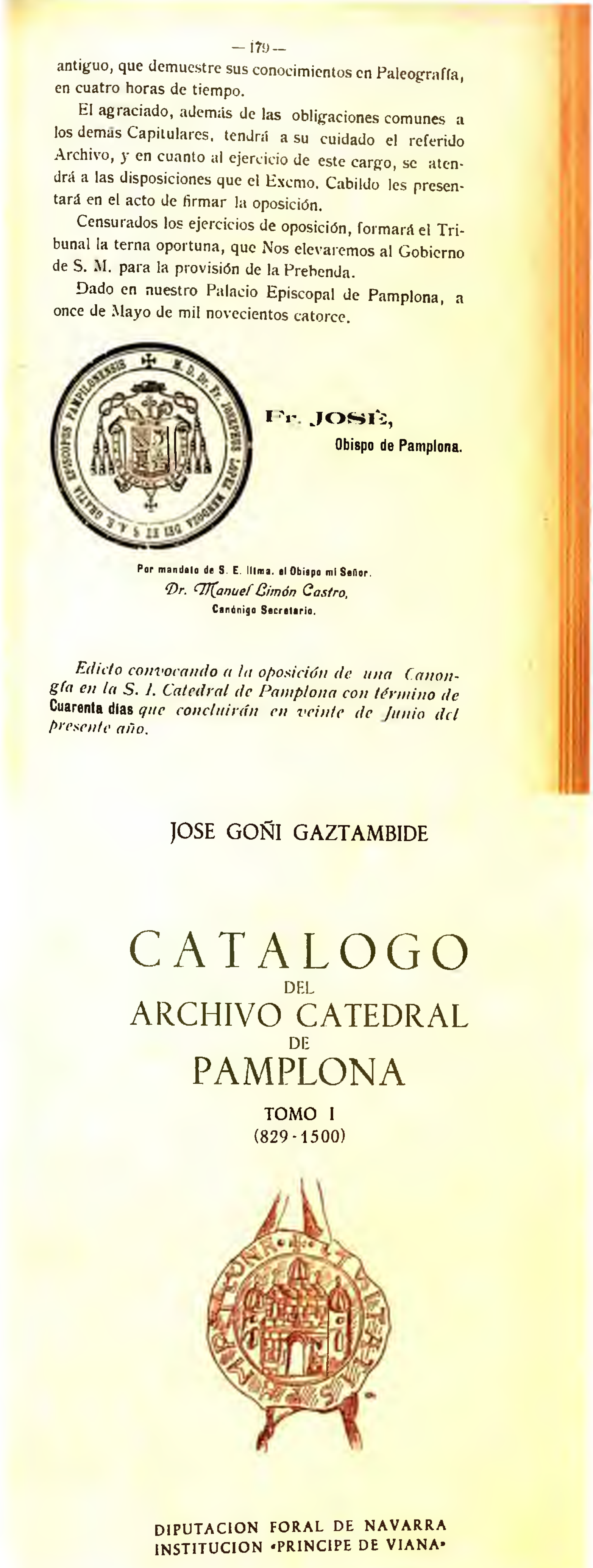
No debió de encontrar ninguna de su gusto. Quince años más tarde volvió a la carga. La situación de interinidad de la colocación de los documentos, que se creyó había de ser breve, había resultado indefinida o eterna. Exageró los aspectos negativos del local y de la instalación. «Era lóbrego, de aspecto sucio y repulsivo, teniendo que estar gran parte de los legajos en el mismo suelo, y dando el conjunto una sensación de cárcel, de miseria, abandono y dejación, contrastando la buena organización interna del Archivo con su externo aspecto. Por esta razón, el presidente del tribunal que juzgó de los ejercicios... de las oposiciones a la canonjía con cargo de archivero, advirtió a los opositores, cuando se les exigió el juramento de obligarse a determinados trabajos en el Archivo, si obtenían la prebenda, que no se les urgiría el cumplimiento, mientras no se instalase el Archivo en nuevos locales».

Había que bajar las arcas de más de 30 kilos de peso desde considerable altura, encaramándose sobre las mesas y un viejo sillón, porque la interinidad no permitía decidirse ni a construir una escalera». Esto no puede seguir así ni un día más. «He recorrido con personas que pudieran asesorarme, más de una vez, todas las dependencias de la Catedral y todas ofrecen, por uno u otro motivo, graves inconvenientes para la instalación del Archivo y serían necesarios fuertes gastos, que no puede soportar nuestra Hacienda».

No ve otra solución mejor que instalar el Archivo en la Biblioteca construyendo unas mesas armarios con tal disposición interna, que puedan colocarse las arcas en el mismo orden y con la misma nomenclatura que la existente, de tal forma que resulte fácil su extracción y manejo, que quepan los legajos y libros, y que esté todo ventilado. El presupuesto no excederá de 3.000 pesetas ni bajará de dos mil (9 febr. 1930)[33]. Aprobada su propuesta, fue ejecutada para el 2 de julio del mismo año[34]. Posteriormente habilitó para salita de trabajo parte de la galería de la Biblioteca que daba a la huerta. Pero fallaron sus cálculos en lo relativo a la capacidad de las mesas armarios. En 1952 se avisó por oficio al pintor Sr. Basiano que desalojase el local que utilizaba para su estudio, porque en él se iba a instalar el Archivo[35]. No lo hizo.

En 1965 las viejas estanterías de madera fueron sustituidas por otras metálicas[36]. Unos años después se adquirieron 600 cajas archivadoras y se fabricaron otras planas. Se compró un fichero metálico. En 1991 se puso una nueva instalación de luz y se adaptó un local contiguo para sala de trabajo. Con todo ello, el local y su instalación cambiaron de aspecto.

PARTE DE UN EDICTO CONVOCANDO UNA OPOSICIÓN A CANONJÍA (1914). CATÁLOGO DEL ARCHICO CATEDRAL DE PAMPLONA DE J. GOÑI GAZTAMBIDE


— 179 —

antiguo, que demuestre sus conocimientos en Paleografía, en cuatro horas de tiempo.

El agraciado, además de las obligaciones comunes a los demás Capitulares, tendrá a su cuidado el referido Archivo, y en cuanto al ejercicio de este cargo, se atendrá a las disposiciones que el Excmo. Cabildo les presentará en el acto de firmar la oposición.

Censurados los ejercicios de oposición, formará el Tribunal la terna oportuna, que Nos elevaremos al Gobierno de S. M. para la provisión de la Prebenda.

Dado en nuestro Palacio Episcopal de Pamplona, a once de Mayo de mil novecientos catorce.

Fr. JOSÉ,
Obispo de Pamplona.

Por mandato de S. E. Ilma. el Obispo mi Señor.
Dr. Manuel Simón Castro,
Canónigo Secretario.

Edicto convocando a la oposición de una Canongía en la S. I. Catedral de Pamplona con término de **Cuarenta días** *que concluirán en veinte de Junio del presente año.*

JOSE GOÑI GAZTAMBIDE

CATALOGO
DEL
ARCHIVO CATEDRAL
DE
PAMPLONA

TOMO I
(829 - 1500)

DIPUTACION FORAL DE NAVARRA
INSTITUCION «PRINCIPE DE VIANA»

Instrumentos de consulta

Dejando de lado los índices elaborados en los siglos XV y XVI, que sólo tienen un interés arqueológico, describiremos brevemente los instrumentos de consulta, que todavía conservan utilidad.

FERMÍN DE LUBIÁN, *Indice General del Archivo* (c. 1730), 913 páginas; comprende las Arcas A-VV (incluido el Libro Redondo). Resúmenes exactos y extensos, con algunos fallos cronológicos y adiciones autógrafas que llegan hasta el año 1768.

FERMÍN DE LUBIÁN, *Indice de las Dignidades*, 35 folios y 780 páginas (c. 1734). Como el volumen anterior, está escrito con letra de amanuense, pero contiene numerosas adiciones autógrafas de Lubián, algunas con su firma.

JOAQUÍN JAVIER ÚRIZ Y LASAGA, *Extracto del Indice General y de Dignidades de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona. Dispuesto y formado de los documentos que existen en su Archivo y Sindicatura.* Consta de 411 folios y comienza por un *Indice de las palabras y materias que se contienen en este Extracto del Archivo y Sindicatura.* Este Indice comprende 32 rúbricas, dispuestas por orden alfabético. Su utilidad es mediocre.

JOAQUÍN DE USCARRÉS, *Libro 1.º de Gobierno del Sor. Síndico de Pamplona (1736)* (años 1405-1756). Contienen dos partes principales: un inventario de los documentos comprendidos en los diversos grupos de Sindicatura y un Indice alfabético de las materias que pueden interesar al síndico en su gravísimo oficio.

Indice de la Sindicatura. Lib. 2.º (1757-1842) (folios 1-202). Acompaña un reciente Indice mecanografiado de los años 1843-1860. Esta segunda parte de Sindicatura comprende 106 fajos.

IGNACIO RUFINO FERNÁNDEZ, *Nuevo Indice General Alfabético Razonado (1822).* Pretende que sea más completo que el elaborado por Uscarrés en 1736, a fin de que sus sucesores en el oficio de síndico se instruyan con poco trabajo. Deja un amplio margen entre cada entrada para que puedan intercalarse nuevas voces (páginas 1-242).

Archivo del Priorado de Belate, dignidad de la Santa Iglesia Cathedral de Pamplona. Es un inventario, muy completo que registra 111 documentos y algunas notas complementarias.

JOSÉ DE EGUIARRETA, *Inventario de todos los instrumentos pertenecientes a la Dignidad de la Hospitalería. Año 1717.* Por duplicado. Un ejemplar depositó en el Archivo Capitular y otro en la casa principal de su dignidad. Contiene una Tabla alfabética de todos los instrumentos y después de 32 hojas en blanco, viene una nueva portada interior (sin foliación) y luego el Inventario, folios 1-108.

JOSÉ GOÑI GAZTAMBIDE, *Catálogo del Archivo Catedral de Pamplona.* Tomo I (829-1500) (Pamplona 1965) XVI-560 p. Comprende los documentos de todos los fondos, incluidos los copiados en el pleito sobre la Valdonsella (V Episcopi 1). Termina con un Indice alfabético.

LA BIBLIOTECA CAPITULAR

La Biblioteca de la Catedral de Pamplona consta de tres secciones: Códices o libros manuscritos; Incunables o impresos hasta 1500 inclusive, e impresos posteriores a dicho año. La más valiosa es la primera.

Hace cerca de un siglo A. S. Hunt llamó la atención sobre nuestra Biblioteca: «De las pequeñas colecciones de manuscritos, que en España son tan frecuentes y tan poco conocidas, la Biblioteca de la Catedral de Pamplona es una de las más importantes». Más importante de lo que él se imaginaba. Desde luego la más importante de Navarra. En su rápida visita, redactó un catálogo esquemático de 70 manuscritos (la mitad de los entonces existentes), en su casi totalidad anteriores a 1500 [37]. Un examen hoja por hoja de los 70 códices llevó al descubrimiento de piezas y aun de tratados desconocidos y a la rectificación de no pocas falsas atribuciones. Como fruto de tal estudio se publicó el Catálogo de los manuscritos teológicos y jurídicos, que representan la inmensa mayoría [38]. Posteriormente han ingresado en la Biblioteca algunos códices.

Con el transcurso del tiempo se han perdido algunos manuscritos por donativos, préstamos, robos y pillaje. El 1092 el obispo Pedro de Roda regaló al monasterio de Conques el libro de San Gregorio Magno, *Moralia in Job* [39]. Tampoco ha llegado a nosotros el *Codex antiquissimus* que contenía la fundación y dotación de la canónica de Pamplona (c. 1086) [40]. La Hitación de Wamba y San Anselmo, *De processione Spiritus Sancti* fueron llevados a Tudela en 1239 para el pleito sobre la *Ordinatio ecclesie Valentine* y ya no regresaron [41]. En cambio se conservan del siglo XII las *Sátiras* de Juvenal [42]; el *Evangeliario,* que, con algunas adiciones del s. XIII y una espléndida encuadernación de plata del siglo XVI, constituye una de las joyas de la Catedral de Pamplona [43]; Beda el Venerable, *Super epistolas catholicas expositio* y el libro de Job, traducido al latín por S. Jerónimo, ambos escritos con letra carolina del siglo XII [44].

Domínguez Bordona dio a conocer una Biblia de la Catedral de Pamplona del siglo XIII con iniciales historiadas. Se trata de la *Biblia sacra et apocrypha Lat. redd., cum tabulis variis,* en 4.º menor, pergamino (HUNT n. 16), desaparecida. Todas las anteriores pérdidas significan poco en comparación de las sufridas por el obispo, dignidades y canónigos, en el salvaje saqueo de la Catedral, llevado a cabo en 1276 por el ejército del rey de Francia, que se elevaron a la impresionante cifra de 23.300 libras y 300 cahíces de trigo, sin contar los daños causados por los ricos hombres y los vecinos de la Navarrería. Solamente los destrozos infligidos a la Biblioteca Capitular importaron mil libras. Jamás la librería común había experimentado un desastre semejante. Además ventisiete personas de la Catedral sufrieron daños en sus libros, cuyo valor no se cuantificó por separado [45] La Catedral quedó despojada de sus libros litúrgicos. Sin medios para reemplazarlos, el obispo pidió auto-



EN 1760 EL CABILDO, EN CONSONANCIA CON LOS IDEALES DEL SIGLO DE LAS LUCES, ENCARGÓ ESTA ESPLÉNDIDA BIBLIOTECA.

rización pontificia para invertir la recaudación de la décima de Tierra Santa del año (1277) en libros, ornamentos y cálices [46].

Se salvó de la destrucción un pequeño libro manuscrito de un alto valor histórico, porque nos ha transmitido la fecha del fallecimiento de una serie de personajes de los siglos XI, XII y XIII no sólo de Navarra, sino de los reinos vecinos. Fue editado por Antonio Ubieto con el título *Obituario de la Catedral de Pamplona* (Pamplona 1954).

Para el Cabildo esta excepción no representaba gran cosa. Se comprende la emoción con que el capítulo recibió unos años después un importante lote de libros, procedente del espolio de uno de sus miembros, llamado el maestro Martín de Beroiz. Doctorado en Decretos, don Martín poseía una valiosa biblioteca de tinte marcadamente jurídico. En ella, al lado de las grandes colecciones legislativas de derecho civil y canónico, se alineaban los comentaristas con su nutrido repertorio de sumas, glosas, lecturas, aparatos, casos, historias y brocardos. La única obra no jurídica de la lista era un sermonario de fray Lucas de Apulia, franciscano, digno émulo en la predicación de San Antonio de Padua, detalle que nos hace sospechar que don Martín habría estudiado en Bolonia.

Al morir el propietario, sus cabezaleros Miguel Périz de Legaria, arcediano de la tabla y obispo electo de Pamplona; fray Juan de Sansoain, OFM., y García Ximénez de Turrillas, canónigo de Tudela, ordenaron que las mejores obras, las 25 primeras, pasasen a enriquecer el tesoro bibliográfico capitular, mientras las demás quedasen a disposición del Cabildo, no porque fueran malas, sino porque unas, como el *Corpus Iuris Civilis*, no estaban glosadas, otra porque estaba escrita en letra pequeña y la última, por su material, papiro. La corporación capitular, calibrando bien la importancia del legado testamentario, fundó una capellanía por el alma de Martín de Beroiz (14 marzo 1288) [47].

El primer paso hacia la restauración del tesoro bibliográfico estaba dado. Pocos años después (8 febrero 1293), Miguel Périz de Legaria, obispo ya efectivo de Pamplona, dispuso, de acuerdo con el Cabildo, que los bienes de los prebendados, una vez pagadas las deudas, si las hubiese, se emplearan en misas por el alma del canónigo difunto, exceptuando únicamente los libros [48].

Un estatuto promulgado por el mismo obispo y el cabildo, puntualizó que el oro, plata, alhajas y vestidos se invertirían en sufragios y usos píos a voluntad del capítulo; que los animales, trigo, vino y todo género de granos se reservaran al sucesor y que los libros de todos los canónigos tanto simples como dignidades, fuesen para el Cabildo y no se vendiesen sino en caso de suma necesidad (16 oct. 1304) [49]. Así

serían los canónigos los encargados de aumentar el acerbo bibliográfico común. La idea era excelente, ya que los capitulares, antes o después de la profesión, solían estudiar en las universidades extranjeras poniéndose en condiciones de adquirir las últimas producciones científicas. El mismo don Miguel había concedido licencia al canónigo Juan Pérez de Estella para acudir a un Estudio General y permanecer en él durante cuatro años haciendo suyos los frutos de su canonicato y de otros beneficios, si los tuviese (8 nov. 1291) [50].

La publicación del estatuto de 1304 provocó dudas, que fueron despejadas por el obispo Sancho de Oteiza y el Cabildo; pero la cláusula referente a los libros quedó casi intacta (19 sept. 1421) [51].

Hacia 1312 García Arnaldo, arcediano de Eguiarte, sustrajo un ejemplar del Decreto de Graciano del armario común, por lo que fue privado de su dignidad, castigado a permanecer diez años seguidos en un Estudio General y por de pronto encerrado en la cárcel canonical [52].

Jaimes de Ochacáin, clérigo de Pamplona, dejó en su testamento (31 ag. 1318) a su sobrino Martinet sus Decretales y el Libro VI con el aparato de Juan Andrés; pero, si no quisiera ser clérigo, los referidos libros y todos los demás del testador se entregarían al tesoro y depósito de Santa María de Pamplona. Como el testamento original se conserva en el Archivo Capitular y los cabezaleros eran gentes extrañas a la Catedral, no cabe duda de que los libros vinieron a parar a la Biblioteca del Cabildo [53].

Martín Périz de Los Arcos, canónigo iruñés, dispuso en su testamento, que su capellán Lope García de Ozcáriz se sirviese «de mi Breviario mayor de las Horas», mientras celebrase una de las dos capellanías fundadas por el testador, y lo mismo los futuros sucesores en la capellanía (26 nov. 1336) [54]. Su compañero de hábito Pero Péritz de Itoiz fundó dos capellanías en la Catedral y dejó el Misal para que lo usasen sus capellanes [55].

Por acuerdo del Sínodo celebrado en Pamplona el 18 de septiembre de 1354, Arnalt de Barbazán, obispo, ordenó componer una breve *Suma de sagramentes et de las cosas a la cura de las ánimas pertenecientes*, para uso de los rectores, vicarios y capellanes, imperitos en la lengua latina. La obra presenta un carácter elemental y contiene una exposición sumaria de la doctrina cristiana [56].

En el concordato general del año 1368 se pidió al obispo que no molestase más al Cabildo sobre los espolios de los canónigos difuntos de acuerdo con la costumbre y el estatuto de la iglesia. Se convino en que el obispo confirmase el estatuto tal como era con las adiciones de no donar, empeñar o vender los libros, como se contenía en el estatuto de don Pedro y del cabildo, el cual estatuto sería renovado e inserto por el obispo y el cabildo antes de la confirmación del concordato. El obispo tenía una parte mayor que cualquier otro de la iglesia. Por eso estaba interesado en que fuera confirmado el estatuto de don Pedro y del cabildo, cuyo texto desconocemos.

Ante la carencia en la Catedral de misales, leccionarios, oficieros, salterios y sobre todo de un Misal mixto, se acordó que el tesorero encargase o comprase un Misal mixto para el altar mayor, un leccionario y un dominical, e hiciera poner cubiertas y encuadernar los otros libros de la iglesia [57].

Año y medio después el Cabildo apeló contra un mandato del obispo Folcaut de poner en secuestro los bienes del difunto cardenal de Montemayor y arcediano de la cámara, porque violaba el estatuto de 1304, un artículo del concordato de 1368 y la costumbre de la iglesia, según la cual los bienes se dividían en tres partes, salvo los libros que debían ingresar en la biblioteca común [58].

Antes de 1409 Garci López de Roncesvalles, en su *Crónica de Navarra*, utilizó una *Cronica romanorum pontificum*, de Ptolomeo de Lucca, perteneciente a la Biblioteca de la Catedral [59]. Quizá el cronista navarro murió sin devolverla.

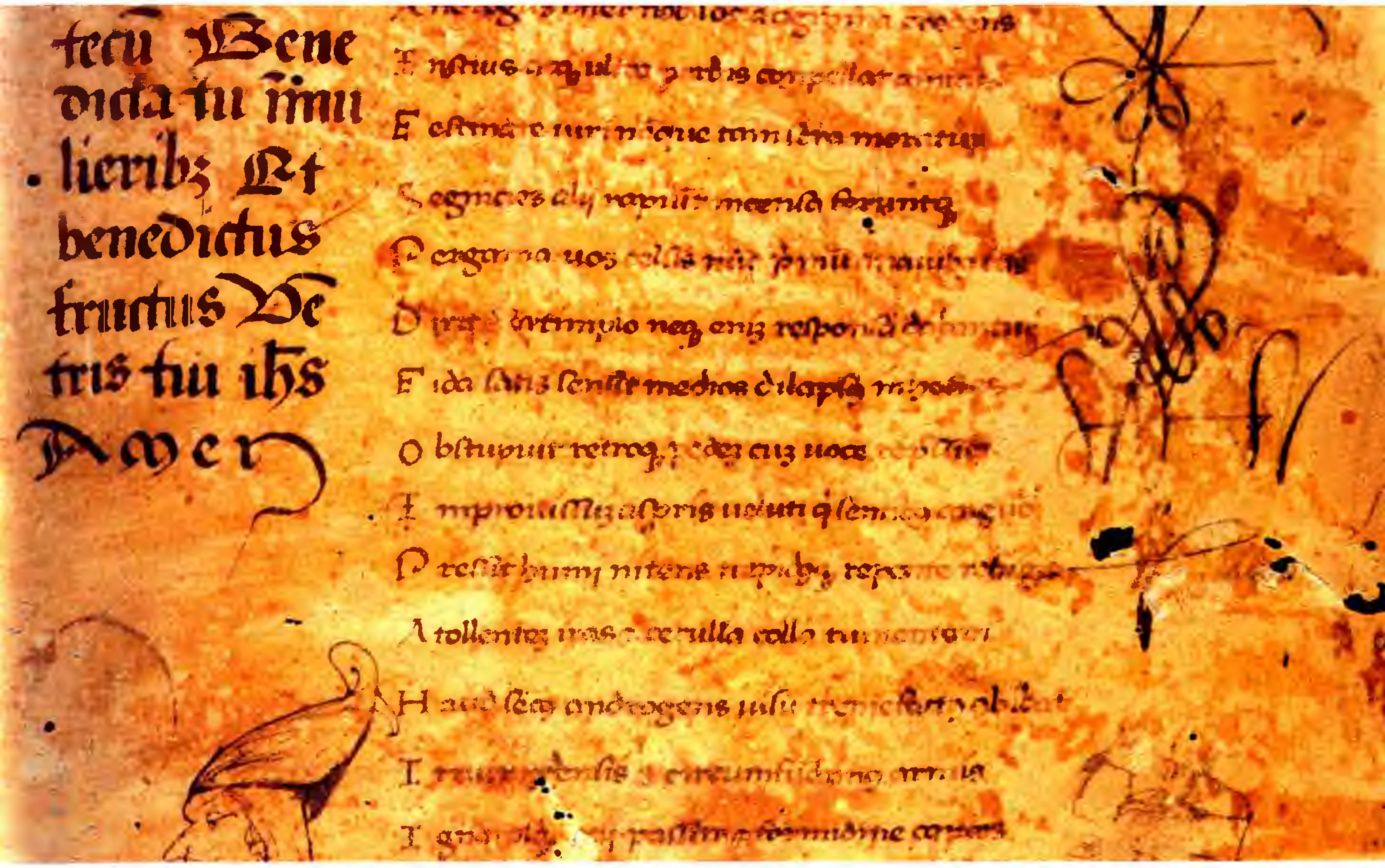
En 1403 Carlos III el Noble compró a los cabezaleros de Tomás de Repunta, doctor en decretos y consejero real, las siguientes obras: un *Decreto*, unas *Decretales*, un *Sexto*, la *Novella sobre el Sexto*, unas *Clementinas*, una *Lectura del Hostiense sobre las Decretales* en dos volúmenes, la *Novella sobre el libro II de las Decretales*, las *Reportaciones* de Juan de Lubián sobre el libro II y III de las Decretales, un *Sexto* con las glosas de Juan Monje, otro *Sexto* y un *Especulador*. Todos ellos costaron 171 francos, equivalentes a 342 libras, y fueron enviados a Lancelot, hijo bastardo del monarca navarro, que estaba estudiando en la universidad de Toulouse [60]. Lancelot fue más tarde arcediano de la cámara de la catedral de Pamplona y administrador de la diócesis de San Fermín. Si sus libros pasaron a enriquecer el acerbo bibliográfico común, no han llegado a nosotros.

En 1419 Lancelot de Navarra construyó el dormitorio alto con celdas individuales espaciosas, donde los canónigos pudieran estudiar y guardar sus libros [61]. La reina Blanca de Navarra ordenó la restitución al Cabildo de unos libros que fueron del tesorero de la catedral, de los que se había incautado Bertrán de Arbizu, escudero, fiador del difunto tesorero por 200 escudos que éste debía a Lope de Larrea, en atención a que el Cabildo había depositado idéntica cantidad hasta que se aclarase el pleito en justicia [62].

Juan de Garro sentía debilidad por los bienes ajenos, especialmente por los libros. Comenzó mal y acabó peor. Siendo novicio, abrió oculta y furtivamente las celdas de los estudios, en las que los canónigos solían estudiar de día y de noche. Por sus hurtos y delitos, se le prorrogó el año de noviciado y se le encarceló para que hiciera penitencia. Después de la profesión tácita, robó 20 volúmenes del armario existente en la librería donde se leía la *Pretiosa*, volúmenes que recuperó el Cabildo. Fue encarcelado de nuevo para que hiciera penitencia

A los cuatro o cinco meses se fugó de la cárcel a media noche, mientras sus compañeros cantaban en el coro las alabanzas de Dios. Fue al lugar de Torres y de allí a Cizur Menor, donde hurtó un *Salterio* nuevo que vendió en Pamplona. Fue encarcelado por tercera vez, permaneciendo atado con cadenas durante más de un año. Salió de la prisión a ruegos de la princesa. Unos seis meses después robó un cáliz y un breviario bueno de la capilla de Jesucristo, valorado en 40 marcas de plata. El breviario lo vendió en Aragón.

Fue recluido para siempre en la cárcel episcopal; pero a los 25 meses fue sacado a instancias del prín-



VIRGILIO, FRAGMENTO DE LA ENEIDA. SIGLO XII.

cipe, dando caución de resarcir los daños. A los diez o doce días robó otro breviario de la dicha iglesia Catedral y con él pasó a Guipúzcoa, llevando una vida vagabunda sin el hábito canonical por espacio de dos años y medio.

El 21 de agosto de 1451 fue procesado y seis días después su hermano Leonel fue condenado a restituir los dos breviarios o cierta cantidad de dinero. Juan de Garro ingresaría en la cárcel de por vida, pero antes debía pedir perdón públicamente al Cabildo en la capilla de Jesucristo, descalzo, con la cabeza descubierta y de rodillas. Y, según las muestras de arrepentimiento, se podría aumentar o disminuir el castigo [63].

En su testamento Remiro de Goñi, deán de Tudela, mandó que después de su muerte, se devolviese un libro titulado «El Rosario», que era de Santa María de Pamplona [64]. Si su voluntad se cumplió, el libro no se conserva. Para el 11 de septiembre de 1461 se recuperó un libro que fue robado de la Preciosa, cuyo título no se expresa [65].

Códices más notables

En otra parte de esta obra se analizan los *Manuscritos ilustrados de la Catedral* de Pamplona. Nuestra atención se centra en los más notables por su rareza o su valor intrínseco. Dado el reducido espacio disponible, tenemos que limitarnos a los títulos o poco más y renunciar a recoger la copiosa bibliografía generada por los códices. Hemos mencionado ya el *Catalogus episcoporum ecclesie Pampilonensis* (c. 1575), de Francisco Cruzat, el primer episcopologio de Pamplona [66], y las *Sátiras* de Juvenal [67]. Añadamos algunos otros: S. Thomas Aquinus, *Super lib. III Sententiarum*, perm., s. XIII-XIV, fundamental para la edición crítica leonina (Cod. 51) [68]; Gualterus ab Insulis, *Alexandreis*, s. XIII, perg. (Cód. 29) Laurentius Ruzius, *Liber marescalciae*, perg., s. XIV (Cód. 39); Aufredo Gontier, OFM., *Super secundo et tertio Sententiarum*, perg., s. XIV-XV (Cod. 5), manuscrito único en cuanto al Libro III de las Sentencias [69]; fray Luis de León, OSA., *Expositio in Genesim* (Cod. 83,1); Martín de Argaiz y Antillón, *Historia de los christianos y serenísimos Reyes de Navarra* (Cod. 127), que, a juicio de María Puy Huici Goñi, «constituye el mayor esfuerzo realizado en el campo de la historiografía navarra antes de Moret» [70].

Incunables

Para los bibliógrafos el siglo XV es el siglo de oro

de la imprenta. Según ellos, el «arte negro» produjo entonces obras maestras, que todavía no han sido superadas. Pamplona posee algunas de esas joyas, al lado de otras producciones menos artísticas. En todas ellas se reflejan las corrientes intelectuales de la época: tomismo, escotismo, nominalismo y humanismo. Naturalmente el derecho se cobra la parte del león. Sin embargo, aún queda lugar para las matemáticas, la astronomía, la medicina, la música y la naturaleza.

Desde el punto de vista númerico y doctrinal, la colección más importante de Navarra es la Catedral de Pamplona. En la obra colectiva *La imprenta en Navarra* (Pamplona 1974) 77-96, ofrecimos la descripción de 114 incunables. A ellos hay que añadir Michael Albert, *Repertorium de pravitate hereticorum et apostatarum* (Valencia 1494); S. Thomas Aquinas, *Super libris Boecii de consolatione Philosophie commentarium* (Ginebra, Jean Croquet, c. 1480). Y otros 24 contenidos en una colección facticia, formada por Martín de Elizondo, canónigo enfermero, y encuadernada juntamente con otros opúsculos muy raros. En total, hasta el momento presente, se conocen 140 incunables. Varios de ellos no se hallan registrados en los repertorios usuales. Todos han sido incorporados al reciente Catálogo publicado por la Biblioteca Nacional de Madrid.

La colección catedralicia se formó en parte por el espolio de los canónigos. Por esta vía entraron en la Biblioteca Capitular nueve incunables que ya conocemos por la obra *La imprenta en Navarra* (números 4, 5, 13, 33, 45, 50, 88, 102, 110, más los 24 de las *Orationes diversae)* y tres códices, adquiridos por el canónigo Martín de Elizondo sin duda durante sus estudios en París. Con él compitieron en hambre de libros su colega Martín de Santander, de quien procede el incunable número 7 y varias obras raras de los primeros decenios del siglo XVI. A su lado palidecen los restantes propietarios, Martín Guerrero (n.º 105), M. Daóiz (n.º 108) y Juan Magallón (n.º 90).

Cuando menos se esperaba, saltó la sorpresa. En *La imprenta en Navarra* pusimos el *Missale Pampilonense* entre corchetes como impreso en Pamplona en 1500 por Arnalt Guillén de Brocar. Al repasar nuestras notas sobre bibliotecas y libros navarros medievales, que venimos reuniendo desde hace muchísimos años, caímos en la cuenta de que el Misal mixto y el Breviario fueron impresos en 1494. En un registro del sello del año 1494, que se conserva en el Archivo General de Navarra, se hallan las siguientes partidas:

> «Domingo XVI° día...
>
> Item una comissión dreçant a don Sancho de Viguria, abat de Muniáin, e a Johan de Arbicu, procuradores de la hermandat d'Estella, para que pongan en la merindat d'Estella en las iglesias en cada una hun Breviario e hun Missal mixto y asimesmo fagan tomar a los capellanes que no tienen Breviarios e los pudieren comprar sendos los Missales a XII florines d'Aragón y los Breviarios a VIII. Datum en Pamplona a XI d'octubre anno en noviembre ut supra.
>
> Item otra semejante comissión dreçada a don Sancho de Aguiregui, arcipreste y maestro mayor del Estudio de Pamplona para la merindat de Pamplona para los dichos Breviarios e Missales. Datum en noviembre ut supra».
>
> (En el margen derecho) «Fueron mandadas expedir gratis, porque assí cumplía al servicio de sus Altezas». (En el izquierdo) «Nichil».

La fecha XI de octubre está equivocada. El 11 octubre 1494 cayó en sábado. El escribiente se dio cuenta y se corrigió. La partida anterior está fechada el XVI domingo, como efectivamente fue el año 1494. La indicación superpuesta «Domingo XVI° día» afecta a las tres partidas. Las siguientes corresponden al «Lunes XVII° día» [71].

La Biblioteca Capitular posee dos ejemplares del Misal mixto y uno del Breviario, sin pie de imprenta ni fecha, porque ninguno está completo. Les falta el colofón [72].

Libros e impresos posteriores

Después del año 1500, como antes, los canónigos continuaron aportando libros a la Biblioteca de su comunidad. Martín de Santander compró en París 15 obras, entre ellas, la Suma de Santo Tomás en cuatro volúmenes, para el 31 de agosto de 1531 [73].

Remiro de Goñi, canónigo, arcediano de la tabla y arcediano de Usún, dejó al cabildo su nutrida biblioteca, que la tenía guardada en 23 arcas, cerradas cada una con sus llaves, con el ruego de que la pusieran a buen recaudo, porque creía que en derechos pocas librerías podrían competir con la suya, «y es mucha honra a un capítulo tener una buena librería, como se precian tener todas las iglesias, en especial todas las catedrales». Hizo una excepción con sus Decretales, Sexto y Clementinas, que estaban muy acotadas, glosadas y apostilladas por él mismo de su mano, y con seis volúmenes de Consejos suyos escritos de su puño y letra, que otorgó a su sobrino León de Goñi, «y mexor cosa no le puedo dexar para ser, si quisiere, buen letrado». También le dexó un Adicionario a los textos y glosas y doctores de las Decretales, que el propio Remiro de Goñi tenía comenzado (1 junio 1552) [74]. No ha sido localizada la lista de los libros del Dr. Remiro ni sus manuscritos.

Con el sistema de los espolios se multiplicaban los duplicados y triplicados. El Cabildo decidió deshacerse de ellos y comprar otros. En 1746 la Biblioteca poseía 24 tomos de los Bolandistas. Con mil reales procedentes del producto de libros de varios espolios se acordó completar la colección y obligarse a comprar los restantes a medida que fuesen saliendo. Cada tomo, puesto en Madrid, costaba 95 reales vellón. «Se consideraba que era un juego de mucho adorno para la librería y de utilidad común para el público» [75].

En 1782 se repitió el acuerdo y además se determinó suscribirse a la Enciclopedia «que se ofrece dar a luz en el idioma castellano, por considerarse una obra muy conveniente y digna de que se coloque en toda biblioteca de alguna recomendación» [76]. De hecho no se publicó en castellano la *Grand Encyclopedie*, sino una minienciclopedia en 10 tomos, titulada *Enciclopedia Metódica* (Madrid 1782-1794), que no la compró el Cabildo. En cambio, en un local distinto de la Biblioteca, se encontraba un ejemplar de *L'Esprit de l'Encyclopedie* (París 1798-1808) 13 tomos en 7 vols. Contiene una selección de artículos y extractos de la *Grand Encyclopedie*. También se encontraban fuera de la Biblioteca, quizá en «el infierno», las *Oeuvres complettes* de Montesquieu (París 1816) 6 tomos (falta el 5.º); Justino Febronio, *De statu ecclesie* (Bullioni 1764), obra episcopalista y



PARERGON SIVE VETERIS GEOGRAPHIAE ALIQUOT TABULAE (1584).

contraria al primado pontificio, y algunas otras producciones de la Ilustración.

De espíritu muy diferente era Fermín de Lubián, prior de la Catedral, quien, al morir en 1770, dejó una impresionante colección de memoriales, dictámenes, sentencias, pláticas espirituales, alegaciones y obras, además de los Indices, del Archivo, que ya conocemos [77].

En 1771 se nombró una comisión para separar los duplicados y triplicados y formar los roldes o índices correspondientes, valiéndose de un buen escribiente. No queda nada de su trabajo, si es que hicieron algo los cuatro comisionados [78].

La Real Cámara pidió razón del establecimiento de una Biblioteca Pública en el obispado de Pamplona, conforme al reglamento aprobado por Real Cédula de 17 de febrero de 1771. Se refería indudablemente a la creación de una Biblioteca Pública con los libros de los colegios jesuiticos de Pamplona, San Sebastián y Azpeitia. No sólo no se había erigido la Biblioteca, pero ni siquiera se había dado comienzo y así lo confesó el Cabildo en su respuesta [79]. Por otra parte, parece que el asunto tocaba al obispo más que al cabildo, puesto que la Biblioteca debía instalarse en el Palacio Episcopal.

El Reino de Navarra pensó que no hacía falta crear una biblioteca nueva. Bastaba que el Cabildo abriera la suya al público algunas horas al día «para que los literatos y amigos de las ciencias puedan aprovecharse de las luces e instrucción que es necesaria para poderlas adelantar, pues en este Reino falta el auxilio de una biblioteca y por ahora no hay recursos para promoverla, sino el mérito de la generosidad de V.I., en quien considero reunidos los necesarios para ello sin especial incomodidad suya» (22 abril 1796). La corporación encontró en el proyecto varios inconvenientes y reparos que de momento la impedían complacerle, «los cuales, si tratado con el examen correspondiente, parecieren superables, será mi mayor satisfacción dar a VSI esta prueba de mis verdaderos deseos de servirle» [80]. No el menor inconveniente sería la ubicación de la Biblioteca en el interior de las viviendas canonicales.

Al morir el canónigo Berasategui, dejó algunos libros prohibidos con licencia de leerlos. Los reclamó enseguida el vicario de San Nicolás, calificador del Santo Oficio. El Cabildo pidió al Inquisidor General que quedasen en la Librería Capitular cerrados y con llave, reservando su uso a los que tuviesen licencia de leerlos (8 nov. 1793) [81].

Don Miguel Marco entregó 6.000 reales, producto de parte de la librería del Sr. Amigot, arcediano de la cámara, que se vendió y que se podrían invertir en suplir algunas obras, encuadernar otras y cubrir otras necesidades. El Cabildo encargó a cuatro canónigos el cuidado de catalogar la Biblioteca y encuadernar las que lo necesitasen, valiéndose de dos ca-

pellanes [82]. En lo relativo a la catalogación puede dudarse de la efectividad del encargo.

Durante la invasión napoleónica un oficial francés pidió prestada la obra de Buffon para su honesta recreación, dándole cada vez dos tomos bajo recibo prometiendo devolverlos con cuidado y que este favor se extendiese también para cuando solicitase alguna otra obra. El Cabildo accedió como se pedía (16 dic. 1808) [83].

El 9 septiembre 1831 se dio comisión a los canónigos José Benito Moreno y José Ayensa y Munárriz para que comprasen los dos cuadernos de las últimas cortes de este Reino, los Diccionarios de los Fueros y Leyes, de Yanguas y Miranda, los tomos de Decretos de Fernando VII que habían salido últimamente, los que faltasen para completar las obras descabaladas y adquirir otras nuevas, no siendo de gran entidad, en cuyo caso deberían consultar con el Cabildo. Se pagaría todo por la Contaduría del ramo de rentas libres,en atención a que allí entraban los productos de las almonedas de los capitulares, pues, aunque todos estaban destinados por estatuto a la Biblioteca Capitular, sólo se escogían para ella los que no tenía con el fin de no acumular los repetidos, a no ser alguna edición sustancialmente diferente o de un mérito extraordinario [84].

El 2 de mayo de 1837 fueron ocupados los claustros de las celdas y el corredor inmediato a la librería con camas y soldados convalecientes, quedando incomunicadas y abandonadas la contaduría y la Biblioteca. Se acordó cerrar la puerta de los claustros altos. Dos oficiales llegaron a pedir las llaves de tres o cuatro celdas de arriba y aun de un cuarto que se hallaba en la calleja, para que sirviera de cocina [85].

Fermín Arteta, jefe político de Navarra, invitó al Cabildo a ceder algunos ejemplares duplicados e innecesarios a favor de la biblioteca pública que iba a abrirse en esta capital con las librerías de los conventos suprimidos, bien con calidad de donativo gracioso o reservándose su propiedad (10 abril 1840).

El Cabildo puso a su disposición las obras siguientes a título de donativo gracioso: Feijóo, *Teatro crítico y cartas eruditas*, 13 tomos; *Niños expósitos* de Úriz y Lasaga, 2 tomos; Pey, *La ley natural manifestada y perfeccionada por la ley evangélica*, 2 tomos; *Instrucción pastoral de los obispos de Mallorca*, 1 tomo; Corpus Iuris Canonici, 2 tomos; Virinio, 2 tomos; Obras de Quevedo, 2 tomos; Obras de Lorenzo de Gracián, 2 tomos; *Empresas sacras*, 1 tomo; Duchesne, *Historia de España*, 2 tomos; *Arte poética*, de Díaz de Renjifo, 1 tomo; *Novísima Recopilación de Navarra*, 2 tomos; Tissot, *Aviso al pueblo*, 1 tomo; Cardenal de Lucca, 18 vols.; Olea, *De cessione iurium; Constancia de la Fe*, 1 tomo; Obras de Palafox, 9 tomos con su Vida; González, 8 tomos; Tosca, *Compendio matemático*, 9 tomos; Obras filosóficas del P. Eusebio Nieremberg, 3 tomos; Antonio Gómez, *Ad leg. Taur.* y las varias resoluciones, 2 tomos; *Corpus Iuris Civilis*, 2 tomos; Boecio, *De consolatione*, 1 tomo; Santa Teresa, 4 tomos de cartas; *Oraisons choisies* de Cicerón, 2 tomos.

El jefe político aceptó con suma satisfacción la generosa dádiva y anunció que daría órdenes para el traslado de los libros a la nueva biblioteca [86]. Dimitió el 2 de octubre del mismo año 1840, sin que, al parecer, se abriese la proyectada biblioteca pública.

Al desaparecer la vida regular, precedida de la desmortización, el crecimiento de la Biblioteca Capitular quedó bruscamente frenado. El obispo Andriani, por orden del Gobierno, pidió una nota estadística de la Biblioteca de la Catedral [87]. En 1862-1863 ingresaron en la Biblioteca los tomos 11, 12, 13, 14, 15 y 16 de la *Biografía eclesiástica completa*, a la que estaba abonado el difunto canónigo José Benito Moreno [88]. El 1 abril 1864 fueron nombrados Ilundáin, Mercader y el lectoral para el arreglo y conveniente disposición de la Biblioteca [89].

El deán manifestó que la obra *Acta Sanctorum*, a la que estaba suscrito y que llegaba hasta el tomo 18, la cedía a favor de la iglesia. El Sr. Penitenciario expuso que a módico precio le era fácil proporcionar a la iglesia un ejemplar de la *Historia de la Tierra Santa*. El cabildo acordó su adquisición a costa de los fondos de fábrica y comisionó a tal efecto al propio Penitenciario [90].

El 25 de enero de 1869 el Estado se incautó de la Biblioteca Capitular, pero se pudo evitar que fuera trasladada al Instituto Provincial, como las de Roncesvalles y Fitero. Terminada la Revolución «Gloriosa», fue devuelta el 12 de marzo de 1875 [91].

Se autorizó a los bibliotecarios para enajenar algunos libros duplicados y triplicados (2 mayo 1884) [92]. Unos meses más tarde se prestó bajo recibo a Julio Altadill, oficial 2.º de administración militar, la *Bibliotheca Hispana Vetus et Nova*, de Nicolás Antonio, a fin de poder perfeccionar su *Catálogo de todos los libros impresos en Pamplona*, premiado por el Ayuntamiento de la ciudad [93]. Se trata del primer intento en su género, laudable en la intención, raquítico en la ejecución.

A partir de 1896 se consignaban 150 pesetas anuales para la adquisición de libros [94], partida que aún duraba en 1913. En 1914 se destinaron 500 ó 700 pesetas para ampliación de las estanterías, ya que los libros no cabían en la Biblioteca [95]. Dos años antes la Biblioteca se había enriquecido con un importante legado testamentario del difunto deán Tirso Larequi [96].

El canónigo lectoral Emilio Román Torío, como miembro de la comisión de biblioteca, manifestó era llegada la hora de ordenarla y catalogarla, para lo cual necesitaba auxiliares. El Cabildo admitió la moción, aplazando hasta la conclusión del trabajo la remuneración de los auxiliares (19 julio 1915) [97]. Esta vez parece que por fin se catalogó la Biblioteca, aunque de una manera imperfecta, ya que sólo se indica el nombre del autor o su apellido sin distinguir los distintos autores del mismo apellido, el título de la obra, el número de tomos y la asignatura. Un buen número de libros quedó excluido de la catalogación. Las obras registradas pasan de 12.000. En ellas predominan ambos Derechos, la Teología, la Geografía con una impresionante colección de Atlas. Escasean las obras de Filosofía, Medicina, Artes y Ciencias. Abundan las obras raras, sobre todo del XVI. Que el trabajo de catalogación se realizó en torno al año 1915 se deduce del hecho de que sólo estén registrados los nueve primeros tomos de «Acta Apostolicae Sedis», que comenzó en 1909, y no los siguientes.



CONSTITUCIONES SINODALES DEL PRIORADO (1742).

El local

Las alusiones al local son muy tardías. Es de suponer que los libros se guardarían en la sala capitular que estaba en el claustro y que aparece mencionada por primera vez en el año 1127. Por el año 1295 se construyó una nueva sala capitular sobre el dormitorio llamada la *camera nova*. En 1312 los libros se custodiaban en un armario. Más tarde se precisa que el armario estaba «en la cambra de la librería» (1344). Con el tiempo fueron sinónimos los términos cámara nueva, librería y sala Preciosa donde los canónigos celebraban sus sesiones y se cantaba la hora de Prima [98].

En 1542 la construcción de las murallas y fortificaciones de la ciudad de Pamplona acarreó graves daños a las dependencias, casas y heredades de la catedral. «El daño de lo que se derrueca de la iglesia catedral hacia la puerta de la huerta, donde era la librería, se tasó en 576 ducados y 46 tarjas lo que toca a la cantería, carpentería y yeso y manos» [99].

En 1724 se construyó la actual sala capitular más accesible que la Preciosa, pero ignoramos la suerte que corrió la Biblioteca [100]. Con la invención de la imprenta había crecido tanto, que no cabía ni en la sala vieja ni en la nueva. Se imponía la construcción de un nuevo edificio destinado exclusivamente a Biblioteca. El cabildo se determinó a ello a principios de noviembre de 1760. El diseño fue trazado por el maestro de obras del rey y fue aprobado por el cabildo el 5 de febrero de 1761. A mediados del año 1763 la obra estaba concluida y en disposición de efectuar su entrega, aunque faltaban algunos flecos. Fue reconocida y terminada de pagar. En 1765 se blanqueó y se colocaron en las ventanas los vidrios traídos de Francia. La hermosa estantería de madera de estilo rococó fue obra de Silvestre de Soria, maestro tallista, que cobró 5.568 reales por la mano de obra y la conducción de la madera (5 junio 1767). Pedro de Rada, pintor y dorador, pintó y doró los florones y estantes. Su factura ascendió a 306 pesos de a ocho reales (10 oct. 1767). El florón principal se colocó el 3 de julio del mismo año. Los canónigos Andrés Marco y Blas Ramón de Oyza dirigieron la operación de traslado de los libros de la biblioteca vieja a la nueva. Pronto se comprobó que las nuevas estanterías apenas tenían capacidad para acoger los libros existentes. Había que prever futuras adquisiciones. El cabildo decidió que se hiciesen todos los estantes que permitiese el buque de la pieza. Silvestre de Soria añadió unos estantes rinconeros por 2.760 reales, que fueron pintados por Pedro de Rada. Este cobró cien pesos (2 dic. 1768). La nueva Biblioteca estaba terminada. Mide 25 metros de largo por 8 de ancho y dispone de cinco grandes balcones a la huerta del obispo y de otro a la calleja [101]. En 1975 la Institución «Príncipe de Viana» sustituyó la cubierta exterior por otra de cemento armado [102]. Las cubiertas del amplio vestíbulo de entrada quedaron como estaban en espera de que les llegue su hora.





MUSEO DIOCESANO

MUSEO DIOCESANO
EN EL REFECTORIO
DE LA CATEDRAL.

Jesús M.ª Omeñaca Sanz



DETALLE DEL RETABLO DE LAS NAVAS DE TOLOSA. SIGLO XV.

Nuestro Museo Diocesano y Catedralicio de Pamplona tiene una vida todavía joven; su historia, en cambio, es ya más antigua. Antigua es, desde luego su justificación, desde varios puntos de vista. Por parte de la Catedral y su Cabildo estaba siempre presente la preocupación por salvaguardar adecuadamente aquellos objetos de culto o de veneración, ricos por su materialidad misma, por su arte o por su historia. Al mismo tiempo se abría paso la legítima aspiración de los fieles y aun de la sociedad en general, que habrían deseado poder contemplarlos alguna vez sin demasiadas dificultades. Sabido es que imágenes preciosas, como las titulares de la Catedral y de Roncesvalles, han estado durante siglos ordinariamente encerradas en «sagrarios» que sólo se abrían a la veneración de los fieles en determinados días y horas y aun en los casos de visitas de romeros peregrinos, después de cumplir un rito expresamente establecido [1]. La triste historia de imágenes preciosas desaparecidas (como la de las Torchas, de Estella) demuestra que esas precauciones no eran del todo injustificadas, por más que ahora parezcan desmesuradas. El dilema de seguridad o facilidad de contemplación se extendía por igual a los objetos preciosos dispersos en los numerosos templos de toda la diócesis. El problema comenzó a agravarse cuando se le sumaron el progresivo despoblamiento rural y el desaprensivo comercio con las obras de valor histórico y artístico, especialmente añadidos al de sus materiales preciosos. Poco a poco tomó cuerpo la idea, que se hizo casi general, de reunir estos objetos en locales especialmente adecuados, donde, con la debida protección y seguridad, pudieran ser cómodamente contemplados. Esta idea, llevada ya a la práctica en la sociedad civil, de organizar museos o exposiciones permanentes de las obras de arte, abiertas al público, comenzó a sugerirse también para estos bienes, propiedad de la Iglesia. Hay que reconocer que tal sugerencia no obtuvo complacencia unánime en sus principios. Repetidos intentos de llevar a cabo la realización de museos de la Iglesia, chocaban con

harta frecuencia con los criterios de los depositarios que, o se oponían, o aplazaban la solución indefinidamente, no viendo el modo de llevarla a la práctica.

Sin intentar ser exhaustivos, podemos anotar algunas intervenciones que, ya desde el siglo pasado, aspiraban a llegar a la realidad del museo. Es curioso que, desde el principio, se pusieron los ojos en el local donde finalmente se organizó y se halla en la actualidad: el amplio salón gótico del siglo XIV que fuera refectorio capitular de la catedral pamplonesa, hasta la secularización del Cabildo en 1860.

En 1866 el obispo Úriz y Labayru dirigió un oficio al cabildo en el que le transmitía un ruego de la recién constituida (en 1860) Comisión de Monumentos Históricos de Navarra para que se les cediera el refectorio y cocina al objeto de instalar en ellos un museo y una sala de juntas para esa institución [2]. Ni el obispo ni el cabildo pudieron acceder a esa aspiración, ya que por entonces se estaba pensando en trasladar a ese local los actos parroquiales que se desenvolvían en la capilla de San Juan Bautista y con frecuencia causaban colisiones y conflictos con los cultos capitulares de la catedral. La verdad es que tampoco esta intención del cabildo pudo llevarse a efecto entonces. Nueve años después, en 1875, el cabildo hubo de ceder este local a la ciudad para depósito de leña, procedente del corte del arbolado que se practicó para disponer de reservas durante la tercera guerra carlista. Pasado este episodio, favor que el Ayuntamiento agradeció al Cabildo, volvió a insistir la Junta de la Comisión de Monumentos en 1876, ofreciéndose esta vez a «reformar el refectorio y cocina antiguos», dada la importancia artística de los mismos y el deterioro lógico causado por el uso como almacén en la guerra.

En 1880 y 1881 se siguió estudiando la posibilidad de convertir el refectorio en capilla, abriendo un nuevo paso de la catedral a Palacio, ya que últimamente se pasaba por allí. En mayo de 1881, contestando a una petición del doctoral Sr. Vitrián, el Deán propone trasladar la parroquia de la catedral al refectorio, sin perder los derechos, cuando se terminen las obras proyectadas y haciendo una puerta que no sea por el claustro [3]. En 1888 se hicieron por fin obras a costa del obispo y como consecuencia de uno de sus mandatos de la Visita de 1888 [4] que instaba a adaptarlo para el culto. De hecho, convertido el refectorio en «capilla de San Francisco Javier», fue bendecido como tal por el Arcediano el 13 de marzo de 1891 [5].

No se había perdido, sin embargo, la idea del museo. En 1919, desde las páginas del Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra [6], se pedía la instalación de un museo diocesano que diera albergue a tantas obras de arte religioso que, por aquellas fechas, corrían peligro por la voracidad de los comerciantes interesados en estas «mercancías». Se clamaba esta vez, pues, por un museo de arte religioso. La Comisión, por su parte, ya había comenzado, desde 1860, a reunir lo que podía de arte civil o religioso, en el edificio de la cámara de Comptos, donde desde 1910 se abrió un Museo.

El primer tercio de siglo fue fecundo en inquietudes por el patrimonio artístico: artículos publicados en la prensa periódica y en revistas, las diversas guías turísticas [7], ediciones de postales, exposiciones, incluso las orientaciones dadas a los seminaristas, futuros sacerdotes, todo llevaba implícito y a veces explícito el deseo de la solución museística. En 1930 salió a la luz una guía de la catedral, para turistas, en la que, con más voluntad que cálculo se planeaba con detalle su visita a modo de museo. Fue redactada por Néstor Zubeldía, aunque inspirada en las informaciones recibidas de Onofre Larumbe. Se remitía Zubeldía a una próxima y extensa guía de la catedral que estaba a punto de publicar el segundo y que nunca llegó a ver la luz [8]. En 1935 tendría lugar el conocido robo del tesoro de la catedral, que no animó precisamente a la organización del museo.

Desde 1940 a 1946 la catedral conoció una etapa febril de cambios, traslados, supresiones, restauraciones y reformas. Como consecuencia de ello, se vivió durante unos años una doble y aparente contradicción. Por una parte, gran cantidad de retablos, lienzos y otros objetos fueron de hecho retirados y pasaron largas temporadas en las dependencias catedralicias desarmados y casi olvidados. Por otra, el obispo Delgado Gómez, con el fin de cubrir los importantes gastos ocasionados por las reformas y efemérides de esos años, tuvo que enajenar en favor de la Diputación Foral un elenco valiosísimo de obras de la catedral y de varios lugares de la diócesis, que pasaron al naciente Museo de Navarra, que se inauguraría en 1956. Posiblemente, todo esto hizo crecer con fuerza la idea del necesario museo diocesano en la década de los cincuenta. Se volvió a poner los ojos en el refectorio gótico, como local candidato ideal para su ubicación. La llamada «capilla de San Francisco Javier» instalada en él durante los últimos sesenta años, había dejado en absoluto de tener utilidad práctica, que siempre fue escasa, entre otras razones, por la imposibilidad de usarla durante el largo invierno pamplonés. Ahora, con el traslado de la parroquia de la catedral a la iglesia de la Compañía y con la supresión del coro de la nave central, que dejaba a ésta despejada para grandes concentraciones, quedaba absolutamente sin objeto el empleo como capilla de un local que, históricamente, siempre tuvo una razón de ser y uso bien distintos.

Es de justicia reconocer que la persona que llevó adelante con tesón la idea del museo fue el canónigo Juan Ollo Irurzun, que, por aquellos años, era Vicario General y finalmente deán de la catedral. Se preparó el local, eliminando ante todo el mobiliario litúrgico: un altar y retablo neogótico, una araña y algunos bancos, conservando el escaño corrido a lo largo de la sala y el nivel elevado del pavimento en el tramo que servía de presbiterio [9]. La imagen gótica de la Virgen del Consuelo, que estuvo en el interior sobre el muro y puerta de acceso desde el claustro, había sido trasladada para presidir la capilla Barbazana, en 1958. Se ambientó el local, procurando destacar, mediante una abundante iluminación dirigida hacia las bóvedas, su impresionante aspecto gótico, admirable tanto en su arquitectura como en su decoración escultórica [10].

Se planeó ocupar con las piezas a exponer, además de la sala de refectorio, las adjuntas cocina y antecocina, el dormitorio bajo y la galería del antiguo palacio románico, paralela al citado dormitorio,



LA SALA DE PINTURA DEL MUSEO DIOCESANO ACOGE, PREFERENTEMENTE, TABLAS Y LIENZOS.

orientada a su vez hacia el patio interior que se halla al este del refectorio [11]. Estas últimas salas tendrían acceso a través de la Puerta Preciosa, en la crujía sur del claustro gótico. Había que adecuar los locales, localizar, seleccionar y lograr traer las piezas a exponer, redactar un principio de inventario. No estuvo solo Juan Ollo en la preparación del museo. Participando de su entusiasmo y cada uno en la medida de sus posibilidades y conocimientos, colaboraron el Dr. Jorge de Navascués, que asesoró técnicamente, Javier Gárriz, Cipriano Lezáun, Esteban Galbete y quizá alguno más, no demasiados, desde luego.

El museo expondría, ante todo, las piezas principales del tesoro catedralicio y, en segundo lugar, obras traídas de la diócesis, especialmente las que, siendo dignas, estaban menos seguras en sus lugares de origen. La tarea fue larga y penosa, con carencia absoluta de medios económicos suplidos con generosidad e ingenio, ya que, por entonces –y durante muchos años después–, las ayudas pecuniarias de organismos estatales, provinciales y aun eclesiásticos, eran inexistentes. Superando estas dificultades, fue tomando cuerpo la idea y se dispusieron en las salas algunas vitrinas y soportes, aprovechando también elementos de mobiliario para colocar tallas y otros objetos. En el dormitorio bajo, se desechó un primer proyecto de colocación de piezas y quedó sin aprovechar como sala visitable, destinando de momento el local para almacén de objetos no presentables o a falta de restaurar, etc. Allí quedaron, no obstante, la verja traída de Idocin, un retablo de Los Arcos, otro de piedra de Legaria y el coro de Turrillas. El primer tramo de esta sala-dormitorio, inmediato a la puerta Preciosa, cerrado por la verja citada, sirvió durante algunos años de paso obligado a los locales en que comenzó a funcionar la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra y a la sala que se llamó «de Pintura», para acoger preferentemente tablas y lienzos. A fin de transformarla de pórtico en sala cerrada, se encristalaron las amplias arcadas que la separan del patio interior.

El criterio que sirvió a la colocación de las piezas no fue uniforme, ni único. Puede decirse que el marco arquitectónico imperante de la sala gótica del refectorio, suplió a una mayor o mejor sistematización de las piezas. La amplitud y unidad espacial irrenunciable de la sala condicionaba la colocación de soportes o separaciones artificiosas. Así pues, se colocó de manera poco sistemática el cúmulo de objetos –que irían aumentando de modo considerable–, pero consiguiendo salvar la contemplación unitaria del espacio y ganando en variedad y cercanía para las piezas expuestas lo que se perdía en orden y lógica o cronológica sistematización. Pronto se pudo observar que, aun exponiendo objetos de todas las tipologías, prevalecían en cantidad y en calidad los de orfebrería y las tallas medievales de la Virgen.

Como dato para la historia, queda la fecha del 5 de julio de 1960 en que se inauguró el Museo Diocesano, con asistencia de autoridades religiosas y civiles, presidiendo el acto Juan Ollo como Vicario General de la diócesis. En su discurso, que recogió la prensa local, destacó las finalidades del Museo Diocesano. Hasta 1974 el mismo Juan Ollo se encargó



TALLA MARIANA PROCEDENTE DE OCHOVI (CENDEA DE IZA).



TALLA MARIANA DEL SIGLO XII PROCEDENTE DE OSA (VALLE DE ARCE).

de la dirección y Javier Gárriz de la administración. Desde 1975 es director Jesús M.ª Omeñaca Sanz, mientras que la gestión administrativa se lleva desde el Arzobispado.

Así comenzó la vida del Museo Diocesano, primero con el local del refectorio, y poco después con el resto de los descritos. En principio y durante bastantes años, las visitas se controlaban desde la puerta del Amparo, de la catedral al claustro. Nadie dejaba de entrar al museo. Fueron los años de mayor afluencia de su historia. Con el tiempo, hacia 1976 hubo que dejar libre de pago la entrada al claustro y comenzaron muchos a retraerse de visitar las salas, contentándose con deambular por el claustro. Esta tónica se mantiene en la actualidad. Se calcula que sólo una quinta parte de los visitantes de la catedral y del claustro se concede el gusto de la contemplación del refectorio y demás salas, aun siendo estos locales los más espectaculares del conjunto catedralicio. En cuanto a los habitantes de la propia ciudad de Pamplona, son sin duda una minoría los que lo conocen. Las insistentes campañas de publicidad no logran hasta el momento romper esa inercia. Repetidas veces desde artículos de opinión en la prensa se ha comentado este hecho, que no encaja bien con la pretendida elevación del nivel cultural que se atribuye hoy a la sociedad en general [12]. En contraste, está el hecho de que bastantes piezas han salido en estos últimos años a diversas exposiciones, causando siempre asombro y siendo estudiadas y elogiadas en los respectivos catálogos.

Por razones de clima y de probable afluencia de visitantes, desde el principio se limitó la apertura del museo a los meses que van de mayo a octubre. Hasta 1985 se abría en ellos algunas horas por la mañana y por la tarde. Desde 1986 dejó de abrirse por la tarde, ampliándose el horario de las mañanas. Aparte de alguna otra razón de seguridad, este horario, junto con el descanso semanal de los lunes, se adoptó para acomodarlo a los de la Red de Museos de Navarra, en la que de algún modo se integró el Diocesano, mediante un Convenio con el Gobierno de Navarra. Se acordó esta colaboración –que se renueva anualmente– en 17 de mayo de 1986 y en sus estipulaciones se fijaba una ayuda económica anual –como al resto de los museos de Navarra– imponiéndose en cambio la gratuidad de la visita para los españoles. Cada año el Museo debe presentar una memoria de actividades y justificación de los gastos efectuados.

En los primeros treinta años de funcionamiento, apenas pudo realizarse ninguna restauración, siendo inútiles todos los conatos para obtener alguna financiación. Últimamente se está compensando el tiempo perdido y se han llevado a cabo varias con ayudas del Gobierno de Navarra, fundaciones benéficas pri-



PEQUEÑO RELIEVE DE LA ÚLTIMA CENA. SIGLO XVI.

vadas y especialmente de la Caja de Ahorros Municipal, que ha emprendido a su costa la restauración de todas las tallas medievales: en 1992 restauraron ocho de ellas, exponiéndolas además al público en una galería de arte, antes de reintegrarlas a su lugar en el Museo.

Dentro del Museo se pueden adquirir libros, folletos, diapositivas y postales relacionadas con el arte religioso en Navarra. Concretamente, en postales, se han ha editado más de 200 modelos.

Entre los objetos que se exponen los hay que son propiedad de la catedral, otros son del propio museo y otros están en depósito por parte de parroquias que, en ocasiones los trasladan a su origen, cuando se justifica la necesidad. En la actualidad (1993) se exponen unas 460 piezas, mientras que cerca de un centenar quedan almacenadas. No es este lugar para ponderar ni describirlas y únicamente se puede hacer una enumeración de las principales, ya que nada puede suplir suficientemente la contemplación directa.

Los elogios que hemos oído y leído sobre este museo, a veces podrían ruborizarnos. Perfectible, como toda obra humana, y aun desistiendo de la utópica pretensión de dar gusto a todos, el Museo Diocesano y catedralicio de Pamplona puede ser parangonado con pocos de su género, tanto por el marco arquitectónico de sus salas como por la cantidad y calidad de su contenido. Ha sido visitado por varios cardenales de la Curia Romana en diversas ocasiones, por obispos y personas de todos los niveles de cultura y siempre ha recogido testimonios de satisfacción y admiración y, en ocasiones justas observaciones para su perfeccionamiento, que sin duda se hubieran tenido en cuenta sin ninguna excepción, de haber tenido medios económicos para realizarlas.

Nos limitaremos finalmente a la mera enumeración de las principales obras expuestas, agrupadas por su materia y cronología.

ESCULTURA. Tallas marianas medievales, del siglo XII: Barañáin, Osa, Zolina, Mutilva Alta, Ochovi, Eristáin; del siglo XIII: Sansoáin, Uli Alto, Galdúroz, Irangoiti, Zoroquiain, Guenduláin, Ordériz, Ozcoidi, Garinoain, Zurucáin, Lecaun; del siglo XIV: Sansoáin, Zariquieta, Mendinueta, Napal, Turrillas, Bézquiz, Urricelqui, Úcar, Otano, Orayen, Olaiz, Murguindueta, Moriones, Ansoáin, Meoz, Tirapu, Auriz, Pamplona; del siglo XV, Satrústegui, Belzunce. Del siglo XIV hay tallas de santos de Urricelqui, Beroiz, Roncal, Orcoyen y el calvario de Urzainqui. Del siglo XV es el retablo de las Navas, flamenco. Del siglo XVI, las tallas marianas de Usoz, Ochovi, Larraingoa,

Ablitas y de santos de Ollo, Guenduláin, Azuelo, Aguilar, Olaz-Chipi, Uli Alto, Eraul, Larraona, Eulz, Ganuza, Orradre, etc. Y relieves de Artajona, Villatuerta, Tiebas, Meano, Lecáun. Al siglo XVII pertenecen las tallas marianas de Guetádar, Satrústegui, Ilúrdoz, Dicastillo, Muguiro, Biorreta, Milagro y Gollano, las piezas del retablo de Orayen, tres grandes tallas de Irache, etc. A la misma época pertenece el gran crucificado de la catedral que preside el Refectorio. Del siglo XVIII una gran talla de San Agustín, de Sangüesa y del XIX, el Belén de Mendigorría. Algunos sagrarios, del XVI, XVII y XVIII. Los retablos de Legaria y Los Arcos, del siglo XVI.

PINTURA. Siglo XIV: retablo de Paternáin. Siglo XV: tablas de la catedral, Muniáin de la Solana y Lecáun. Siglo XVI: Varias tablas y los retablos de Barbarin, Uli Bajo y Ezcániz. Siglo XVII: dos cobres de la catedral, sendos lienzos de Peralta y Sartaguda. Del siglo XIX, sendos lienzos de E. Carceller y de Vicente López, de la catedral.

ORFEBRERIA. Relicario del Santo Sepulcro, joya del arte gótico francés, obsequio de la casa real de Francia a la de Navarra en el siglo XIII. Relicario del *Lignum Crucis*, regalo del emperador Miguel Paleólogo a Carlos III en 1401. Relicario de la Santa Espina, del siglo XV. El Evangeliario, códice del siglo XIII con cubiertas de plata dorada, del siglo XVI, realizadas en Pamplona. Custodia procesional, de plata dorada, realizada en Pamplona en el siglo XVI. Templete de plata, del siglo XVI. Varios píxides, cálices, copones, ostensorios y relicarios, del siglo XV al XIX. Vinajeras de plata de varias épocas. Cruces procesionales de plata, del siglo XIV al XVIII: Sarasate, Berriozar, Iso, Usoz, Artozqui, San Juan Bautista de Pamplona, Ichaso, Yelz, Tirapu, Belzunce, Olaiz, Sorauren, y la de Arazuri, de cobre y esmaltes.

ORNAMENTOS. Los muros del refectorio se adornan con variados y ricos ornamentos litúrgicos y en una vitrina se exponen algunos ternos de Gazólaz, Codés y de la propia catedral, de los siglos XVI y XVII. También puede verse el manto bordado en Sevilla para la coronación en 1946 de Santa María la Real de Pamplona.

OTRAS ARTES. Marfil: crucifijos de la catedral, del siglo XVII, de Muruarte de Reta, Turrillas y Ezperun. Talla de San Francisco Javier, de Burlada. Tríptico de Peralta. Relieves de Mañeru y de la Catedral. Arquetas, varias de los siglos XV, XVI y XVII. Dos de ellas, de arte japonés, del siglo XVI. Otros objetos litúrgicos, como crismeras, relicarios, portapaces, incensarios, hacheros, etc., a veces como mera muestra didáctica, pero casi siempre de auténtico valor artístico. En la propia colocación de los objetos se han utilizado arcones, repisas, frontales, columnas, facistoles, etc.



CRUZ PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA DE PAMPLONA. SIGLO XVI. SE CONSERVA EN EL MUSEO DIOCESANO.





INTERVENCIONES EN LA FÁBRICA DEL CONJUNTO CATEDRALICIO

RESTAURACIONES HASTA 1940

Jesús M.ª Omeñaca Sanz

RESTAURACIONES DE 1940 A 1994

Servicio de patrimonio histórico



LAS REMODELACIONES DEL CONJUNTO CATEDRALICIO HAN SIDO CONSTANTES A LO LARGO DE LOS SIGLOS.

RESTAURACIONES HASTA 1940

Todo el conjunto catedralicio de Pamplona abarca el templo propiamente dicho con sus dependencias más inmediatas: sacristías y sala capitular. Después, el claustro gótico y las otras dependencias que en torno suyo se articulan más o menos inmediatamente: la capilla Barbazana y su cripta, los accesos al sobreclaustro, las estancias, que, con diverso origen, fueron conformándose como servicios para la residencia del cabildo regular, que funcionó como tal entre los siglos XII y XIX: tales fueron el dormitorio, bajo y alto, archivos y biblioteca, refectorio, cocina y cillería, principalmente. No se incluyen las casas que fueron propiedad o residencias de miembros del cabildo hasta las desamortizaciones del siglo XIX. Todo el conjunto catedralicio descrito quedó definitivamente articulado a partir de los primeros años del siglo XVI, en que se terminó el templo gótico. Consideramos lo edificado en los siglos precedentes como etapas constructivas que, como tales, se tratan en otros capítulos de esta obra. Aquí nos limitamos a reseñar las intervenciones que afectaron a este conjunto, ya construido, a partir de comienzos del siglo XVI y hasta 1940, fecha en que la Diputación Foral de Navarra asumió de alguna manera la tarea de la conservación y restauración de los edificios históricos y artísticos de su territorio, y entre todos ellos de modo especial, la catedral de Pamplona.

Adelantaremos ya desde ahora que durante este período de unos 440 años, solamente la nueva fachada del hastial, levantada en los últimos años del siglo XVIII, puede considerarse una intervención importante en el templo, a no ser que la consideremos como la última fase constructiva, que se retrasó en tres siglos a su fecha más lógica.

Repasaremos pues, casi sucintamente, las intervenciones que tuvieron lugar en cuatro siglos largos, que no modificaron nunca el conjunto de la fábrica del templo catedralicio en sus dimensiones ni en su aspecto sustancial, salvo en la fachada.

Después de la publicación de la *Historia de los Obispos de Pamplona* por José Goñi Gaztambide, es casi imposible sorprender al lector con algún dato nuevo, pero aquí se hallarán reunidos todos y, a la vez, separados del resto de asuntos tratados por el insigne archivero en su obra [1].

Siglo XVI

Apenas terminado el conjunto catedralicio, con todos los servicios adyacentes, propios de un cabildo regular, comenzó lo que iba a ser una especie de sino en la historia de la catedral: una sucesión de depuraciones que acabarían dejando el templo reducido a su imprescindible volumen por el exterior y el interior. Ya en 1542 se procedió al derribo de algunas edificaciones que contorneaban el templo por el este. El objeto era, más que la edificación de la nueva muralla, que aún tardaría bastantes años en construirse por ese lado, el despejar esa parte y dejar libre un paso de ronda ante los presumibles ataques franceses [2]. Eran los tiempos del emperador Carlos I y había que tomar precauciones contra las ambiciones francesas de recuperar para su órbita el recién incorporado reino navarro. Los derribos afectaron al muro de la huerta, ahora ocupado por el paso del Palacio a la catedral, y a otros edificios adosados al templo y al «consistorio» (capilla Barbazana), la barbería de los canónigos [3] y las casas de la enfermería, tesorería, y de los arcedianos de Usún y Santa Gema, todo lo cual se situaba en el flanco oriental de la vieja Navarrería, sobre el talud que terminaba en el Arga, antes de que se edificara en el siglo XVII la actual muralla y sus fosos [4].

El monumental refectorio gótico del claustro nunca debió de ser muy práctico para su finalidad, porque ya para 1580 se había construido otro nuevo, sin duda más funcional. En él trabajó el italiano Ángelo Bagut, aunque el enlucido y terminación no fueron obra suya [5]. Parece que hacía ángulo con el dormitorio alto, aproximadamente donde ahora está el llamado «teatrillo».

A final de siglo surgió una importante dependencia del templo: la sacristía de los canónigos. La obra se debió a la munificencia del cardenal Zapata y se terminó en 1599, ocupando parte del solar de la dignidad de la enfermería. En el siglo XVIII se decoraría con una llamativa ornamentación rococó que le dio su aspecto actual [6].

Siglo XVII

Comenzando el siglo XVII, hubo que reparar el cimborrio de la torre, obra que se sufragó con aportaciones de los canónigos [7]. La vetusta fachada y sus torres eran el origen constante de gastos y complicaciones. La economía de la catedral era endémicamente deficitaria. Para paliarla, hacia 1624 se vendió, para la construcción de una fuente por parte del Ayuntamiento, una partida de piedra procedente «de la pared que se ha quitado a las espaldas del altar principal». No sabemos dónde podía estar dicha pared, si en la girola o en el lugar de la nueva sacristía. El cabildo tardó años en cobrar la piedra [8].

La obra principal llevada a cabo en la fábrica de la catedral en este siglo fue la construcción de la capilla llamada «de Sandoval». Es la única que sale fuera de la planta regular del edificio gótico. Para su construcción se aprovechó un espacio situado entre el este del crucero norte y el muro septentrional del primer tramo de la girola. Al exterior se alinea con la fachada del crucero norte, pero de ningún modo rompe los esquemas regulares de la traza gótica del templo, debido a sus reducidas dimensiones en planta y altura y a su escondida ubicación. Su construcción se debió a un legado del obispo Fr. Prudencio de Sandoval (1612-1620). El testamento y su ejecución dio origen a muchas complicaciones, pero la capilla se levantó al fin entre 1632 y 1634, aunque el ornato no terminaría hasta 1651, año en que se colocó el cuadro de san Benito, de Fr. Juan Ricci, en el retablo. No se dice quién hizo la traza de la capilla, de cuya ejecución se hizo cargo el albañil Francisco de Oxaraste. El espacio donde comienza la girola en el lado del Evangelio se llamaba capilla de san Blas y se consideraba como uno de los más codiciados de la catedral para instalar una sepultura. Los restos de Sandoval se depositaron al fin en 1654 en la nueva capilla, y se hallan bajo el arcosolio del muro de la derecha, como se ha comprobado en 1994 [9].

Hasta el año 1651 los canónigos se enterraban en las sepulturas del claustro. Pero en ese año se habilitó para panteón la cripta de la Barbazana. El que tuvo la idea y de algún modo «descubrió» la cripta fue el arcediano Juan de Ciriza que había muerto en 1645, antes de ver realizada su idea, como diría el prior Miguel Cruzat [10]. Esta impresionante cripta, bellamente estructurada bajo la capilla Barbazana, en el tiempo de su construcción tenía salida hacia el terraplén o desnivel que había frente al Arga. A lo largo del siglo XVII se levantó el frente de la Magdalena de la nueva muralla [11] y entonces fue rellenado el espacio entre ella y la construcción gótica. Esto hizo que la cripta quedara bajo tierra también por el este, y probablemente invadida por tierra y escombros al interior. Así que, en estos años anteriores a 1651 se rescató el espacio, vaciándolo. Se construyó una escalera para bajar los cadáveres o darle acceso desde el claustro y en 1652 se enterró ya allí al primer canónigo [12].

En 1682 se construyó el pozo en el centro del claustro gótico, donde hasta entonces había un ciprés. Se encargó al maestro cantero Juan de Arrechea, quien profundizó hasta la tufa y edificó el brocal con piedra de sillería, tal como se ve en la actualidad [13].

Siglo XVIII

La capilla de san Juan Bautista, donde radicaba la parroquia de la catedral, tenía su sacristía que salía hacia el exterior, probablemente al lado de la vieja fachada románica. En 1721 amenazaba ruina y el Cabildo dio licencia para construir una nueva [14].

Poco después, en 1724, el cantero José de Goyeneche quitó las aguas a la capilla de Jesucristo que, por entonces, antes de que se levantara la obra de la



HASTA 1651, LOS CANÓNIGOS ERAN ENTERRADOS EN LAS SEPULTURAS DEL CLAUSTRO. DESPUÉS SE ADAPTÓ PARA PANTEÓN LA CRIPTA DE LA BARBAZANA.

biblioteca, tenía cubierta exterior, o más bien una pequeña terraza, ya que en esta ocasión se compuso el terradillo y se arreglaron los antepechos o pretiles [15].

Sala capitular

En este momento, 1724, se acometió la importante obra de la nueva Sala Capitular, que es la actual, al lado de la sacristía de los canónigos y detrás de la girola. Ocupaba este solar la casa de la enfermería con evidente despropósito, ya que en tal ubicación estaba «asombrada con la iglesia por no darle el sol sino al amanecer, hiriéndole con los vapores de la laguna del foso». Así que se permutó por la casa de la tesorería y se edificó una nueva sala capitular, más cercana que la hasta entonces usada, en la Preciosa. De momento no debió de cuidarse mucho ni la cubierta ni la decoración interior. Sí que se enladrilló el suelo, a la vez que el de la sacristía mayor, en 1725-1726. También hubo lugar para ampliar la sacristía de los capellanes donde más tarde se edificaría la de beneficiados [16].

Daños de la explosión del molino de la pólvora

En 1733 ocurrió la explosión del molino de la pólvora, que causó indecibles estragos en la catedral y también en la ciudad. Los cronistas dejaron descripciones que reflejan el desastre con bastantes pormenores. No era la primera vez que ocurría, pero fue la más grave. Sucedió el 17 de marzo a las seis de la mañana. Quedaron destrozadas la mayor parte de las vidrieras y muchas tracerías de los ventanales. Reventaron los canceles y puertas de la fachada, de san José, de la Barbazana, del claustro, del refectorio. Saltaron destruidas las agujas o pináculos que había sobre los contrafuertes por encima del alero de la nave central. Desde entonces quedó la catedral tan severa en su aspecto exterior, desmochada en su perfil y privada de toda ornamentación. La fachada románica parece que no sufrió daños irreparables; los mayores fueron en el chapitel de la torre, que fue reparado en el mismo año 1733 [17]. Los daños de las vidrieras tardaron en repararse de algún modo años, o siglos, como escribimos en otro lugar de este mismo libro.

Entre 1739 y 1743 se registran intervenciones en los tejados: fueron reparados los del sobreclaustro y renovados los del templo, concretamente en la nave principal y crucero, según traza de José de Huici. Sólo la mano de obra importó 9.000 reales [18].

La sala en que la Diputación celebraba sus reuniones y se juntaban las Cortes del Reino, fue arreglada en 1741 por cuenta de la propia Diputación, incluyendo la parte de ella que servía de Sala Capitular hasta 1725 [19]. Estaba, como se sabe, paralela al dormitorio y se entraba hacia ella por la puerta Preciosa del claustro.

El obispo Gaspar de Miranda y Argaiz (1742-1767), aunque en un principio mantuvo diferencias con el cabildo, resultó ser después un ardiente defensor del mismo y se distinguió entre todos sus antecesores y sucesores por su generoso mecenazgo hacia la catedral [20]. No sólo cumplió con puntualidad sus cargas en la catedral, sino que fue en extremo generoso en sus donaciones de objetos preciosos para el culto, muchos de los cuales aún subsisten [21]. Durante su pontificado y, en gran parte gracias a esta generosidad, se hicieron importantes obras en la catedral, que fueron sufragadas también por algunos canónigos, por el propio cabildo y por la Diputación.

Sacristía de los beneficiados

La primera obra importante fue la nueva sacristía de los capellanes o beneficiados. Se construyó entre 1744 y 1746 y fue costeada totalmente por el arcediano de la cámara, Pascual Beltrán de Gayarre, cuyo retrato sobre lienzo puede verse aún en la propia sacristía. La situación de ésta quedó muy oportunamente a continuación de la Sala Capitular, poco antes construida, y de la salita de la sindicatura, encajada entre la pared exterior de la muralla medieval y la parte noreste de la girola, desde la cual tiene fácil acceso. Para su construcción hubo que derribar una casa y rebajar una pared anterior. Idearon y ejecutaron la traza los maestros Juan Miguel de Goyeneta, cantero, Esteban de Múzquiz, albañil, Miguel de Goicoechea y José Antonio de Huici, carpinteros, todos vecinos de Pamplona [22]. Se trata de una sala de planta rectangular, con bóveda de lunetos y cornisa. Estaba abierta hacia una antesacristía por la cual se comunicaba con el templo, pero en 1980 se completó el rectángulo y cornisa con un tabique, en cuyo centro se dejó una puerta (en ésta se colocó una de las hojas que cerraban la Barbazana hasta 1956); en la citada antesacristía está la pila y hasta 1980 había un tabique que protegía la salida a la girola. En 1744 se abrió desde la girola el paso actual, que anteriormente era una fachada sepulcral, construida en el siglo XV. No hacía mucho se había enterrado allí al obispo Toribio de Mier, fallecido en 1698 [23]. La lápida con su epitafio se colocó esta vez, en 1744, en el interior de la antesacristía, entrando desde el templo en el muro izquierdo, donde aún puede verse. La sacristía anterior de capellanes tenía acceso desde la capilla de San Blas, por una pequeña puerta, ahora convertida en armario, y ocupaba aproximadamente el local donde últimamente ha estado el archivo de música.

Consecuencia de la obra de la nueva sacristía de beneficiados y para facilitar el acceso, fue la supresión de las rejas de las capillas de la girola. En realidad, la que estorbaba era la de la capilla del Cristo de los capellanes (o de Santa Bárbara), pero al quitar ésta, por simetría, hubieron de suprimirse las restantes de la girola, lo cual se hizo entre los años 1746 y 1747. Ya, de paso, se procedió a rebajar el pavimento de las capillas al mismo nivel del resto de la girola. Hubo dificultades con la capilla de Caparroso, cuyo patronato poseía por entonces Antonio Abarca, Conde de la Rosa, pero al fin se logró culminar el intento [24].

En la década de los sesenta del siglo XVIII se realizó también la espectacular decoración barroca rococó de la sacristía de los canónigos. Poco antes, hacia 1758, se habían construido las dos capillas situadas entre la sacristía y la sala capitular. En 1765 se fabricó la reja volada para el balcón, por razones de seguridad [25], aunque muchos años más tarde, en 1935, se demostraría ineficaz para impedir el sonado robo del tesoro. También hacia 1766 se instaló el nuevo lavatorio de esta sacristía [26]. La decoración rococó se realizó a costa de Pedro Fermín de Jáuregui, arcediano de la cámara. Al menos las pinturas de los arcos sobre la cornisa y los demás lienzos fueron realizadas por Pedro de Rada en 1762, como consta en el lienzo de la Asunción, pero es muy probable que él mismo se encargara también de los dorados de la sala [27].

La biblioteca

En 1760 el cabildo, muy en consonancia con los ideales del siglo de las luces, se embarcó en la ambiciosa empresa de construir una digna biblioteca, ya que la librería del cabildo había recorrido diversos emplazamientos, siempre de modo poco satisfactorio. Se comisionó al prior Fermín de Lubián y al canónigo Carrillo para que, aconsejándose del parecer del maestro de obras del rey, que por entonces residía en Pamplona, escogiesen el lugar idóneo y se formaran las trazas correspondientes. El 5 de febrero de 1761 se mostró al cabildo el plano de la fábrica de la «librería nueva», trazado efectivamente por el maestro de obras del rey. El lugar elegido se situaba al sur del conjunto de las dependencias catedralicias, formando un gran espacio rectangular de 25 x 8 metros, cuyos lados extremos tocaban por un lado el ángulo sureste del refectorio y por otro el ángulo suroeste del dormitorio alto, mientras que los lados largos se orientaban hacia el jardín interior y hacia la huerta por el norte y por el sur respectivamente. Sobre la capilla de Pedro de Roda se dispuso una amplia terraza, abierta hacia el sur con cubierta casi a la misma altura que la de la nave de la biblioteca. En este mismo lugar había una terraza precedente. El sitio elegido debía sortear las edificaciones preexistentes, como el refectorio nuevo, la capilla de Pedro de Roda y las bajeras y primera planta, que daban hacia la huerta. Tal vez por eso el acceso a la biblioteca quedó tan difícil y complicado. Pero el local mismo resultó de gran empaque. Se trajo madera de pino del Roncal. La ejecución corrió a cargo del cantero Goyeneta, del albañil Esteban de Múzquiz, para la parte de ladrillo y de los carpinteros

José de Huici y Miguel de Goicoechea. Otros que intervinieron fueron Fermín Rico, para la pintura de rejas y ventanas y Domingo Echegoyen para los ladrillos del suelo. Los vidrios se trajeron de Francia; la estantería de madera fue obra del tallista Silvestre de Soria, y el pintor Pedro de Rada pintó y doró los florones y estantes. Los últimos detalles se pusieron en 1768 [28]. En 1975 se renovó la cubierta de la sala, por la Institución Príncipe de Viana, quedando sin restaurar la cubierta de la terraza, que continúa hacia el este.

Simultáneamente a la construcción de la Biblioteca, hubo que acometer la reparación de la Sala Capitular, construida hacía apenas cuarenta años. Parece que al tiempo de su edificación no se cuidó de dotarla de una cubierta suficientemente sólida, y más teniendo en cuenta que soportaba la bajada de aguas procedentes del ábside y girola del templo. Tampoco se había decorado dignamente, ofreciendo un notorio contraste con la sacristía mayor, sobre todo desde que ésta había sido espléndidamente decorada en los últimos años anteriores. En 1763 fue reconocida la cubierta por Silvestre de Soria, quien diagnosticó que amenazaba ruina. Fue este mismo maestro de obras quien ejecutó la obra a partir de la Pascua de 1765, en menos de siete meses. Se trajo también madera de Roncal y trabajaron el albañil Esteban de Múzquiz y los carpinteros Miguel de Goicoechea y José de Huici. La estructura de la cubierta ha resistido bien hasta 1989, en que se ha restaurado cambiando únicamente los elementos deteriorados por el paso del tiempo. En cuanto a la decoración interior, se intentó armonizarla en barroco con la realizada en la sacristía de los canónigos y se le encomendó el dorado y pintura al mismo pintor Pedro de Rada, que había realizado esto mismo en dicha sacristía [29].

Aunque no hubo intervención propiamente dicha en la fábrica, es interesante registrar que en 1755 se abrió por primera vez el mausoleo de los reyes, que entonces estaba dentro del coro, y se exploró la pequeña cripta que se halló exactamente debajo del monumento sepulcral. Se sacó la planta y dimensiones exactas de la cripta y de su acceso y se redactó un acta detallada, que se conserva en el Archivo Capitular [30].

Con el fin de dejar más despejada la sala de Cortes, fue nuevamente arreglada en 1757. Esta vez se suprimieron los contrafuertes exteriores de la sala del dormitorio (correspondientes a sus arcos perpiaños) que invadían el recinto de la sala de Cortes. Previamente el maestro de obras Manuel de Olóriz informó que con ello no había riesgo para la fábrica del dormitorio, a requerimiento de la Diputación. También informaron en el mismo sentido Silvestre de Soria y Goyeneta, requeridos por el Cabildo, que dio permiso para la obra.

Por estos años los muros y bóvedas del templo debían de estar oscurecidos y poco presentables, después de dos siglos largos recibiendo los humos continuos de velas y candelas. La pintura que se había dado en el siglo XVI estaba deteriorada por goteras y filtraciones, sobre todo después de que se perdieran las vidrieras, dejando pasar fácilmente el agua por los ventanales. En vista de esto, en 1760 unos italianos se ofrecieron a limpiar el templo dándole color de piedra. La proposición no convenció al cabildo, una vez que se informó previamente de los presupuestos. Sin embargo, el proyecto se llevaría a cabo unos años después [32].

La torre de la fachada que tenía el chapitel seguía dando problemas. No resultó el emplomado que lo cubría, por lo que en 1756 fue sustituido por piezas de pizarra sostenidas por barras de hierro. La pizarra se trajo de Atienza [33].

También por estos años se arregló el pozo del patio, que surtía de agua al Refectorio gótico. Está próximo al muro del mismo, donde hubo una puerta, hoy tapiada, para este servicio. La pared interior circular, de piedra de sillería, tiene notable anchura y profundidad. En aquella ocasión, Juan Miguel de Goyeneta hizo el brocal, de forma rectangular, con los lados cortos achaflanados [34].

Dentro del propio templo, se pensó ya entonces decorar la pared del trascoro, que estaba desprovista de toda ornamentación, si se exceptúa un Cristo de Bazcardo que pendía de la misma, o quizá más bien se hallaba alzado sobre ella, como era corriente en muchas catedrales. Incluso, en 1760, se encargó al arquitecto Francisco de Ibero, vecino de Azpeitia, un proyecto y se trató de averiguar si en el Valle de Arce existían canteras de piedra de jaspe de color verde o de otro color [35]. No se llevó a cabo, de momento, ningún proyecto que sólo tomaría cuerpo casi un siglo después y, aún así, con una existencia relativamente efímera.

El siguiente obispo, Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari (1768-1778) propuso al cabildo ampliar la capilla mayor, cuyo espacio posiblemente resultaba estrecho para los ampulosos ritos de las misas pontificales. El retablo mayor, con su altar y sus gradas, además del otro altar de los capellanes reales y el trono episcopal atosigaban algo el espacio, limitado por la reja gótica. El plan incluía montar los púlpitos en los dos pilares occidentales del crucero. No prosperó la idea. El cabildo temió taladrar esos pilares por el posible peligro para la estabilidad de la fábrica [36]. Fue otro de los proyectos que se adelantaron al tiempo y que en alguna otra ocasión se reiteraron, antes de llegar a la realización.

Sí se ejecutó en el pontificado de Irigoyen otra obra importante: la pavimentación nueva del claustro. Hasta ese momento las numerosas sepulturas que ocupaban el suelo en las cuatro crujías, tenían diverso tamaño, forma y decoración. Un devoto anónimo, que Goñi Gaztambide sospecha fue el propio prior Fermín de Lubián, había donado al cabildo diez mil reales con este fin, en 1769. El prior falleció antes de empezar la obra, que, cuando se terminó, pasó de 50.000 reales. Por encargo de Lubián, el maestro cantero Goyeneta había trazado ya el plano. Después de ofrecer la obra a varios maestros canteros, el cabildo la adjudicó a José Echeverría, maestro cantero, y Miguel Armendáriz, maestro albañil, vecinos de Pamplona. Se comprometieron a construir 316 sepulturas encajonadas de piedra, según el modelo que ellos presentaron y las condiciones previstas por Goyeneta. Se incluía también una obra de saneamiento, para encauzar las aguas del jardín de la Dormitalería por el claustro hasta la salida exte-

rior. La obra se realizaría al fin en el invierno de 1771 a 1772, quedando concluida para la Pascua de Resurrección de este último año. De hecho, la obra se terminó el 14 de febrero de 1772, aunque la numeración de las losas se alargó hasta el 12 de marzo. El pavimento quedó pulcramente igualado, tal como hoy se contempla, pero hay que lamentar la pérdida de inscripciones, escudos y lápidas que, con mucha probabilidad, poblarían el pavimento suprimido. Algunas inscripciones quedan en el zócalo interior del claustro, pero son pocas y otras, simplemente pintadas, se han ido borrando con el tiempo [37].

En ese mismo año decidió el cabildo construir una escalinata de acceso a la puerta de san José, pero se desistió ante el coste excesivo, mayor del que se pensaba, ya que se habían hecho cuantiosos gastos en la torre y los tejados del templo, refectorios y dormitorio [38]. Las escaleras de san José tuvieron que esperar hasta 1912, fecha en que se construyeron las actuales [39].

Del año 1773 data la última pintura del interior de la catedral, que en estas fechas (1993) se está eliminando. La llevaron a cabo en el verano de aquel año un grupo de italianos de Milán: Francisco, Santiago, Pablo y Pedro Bazzi, padre e hijos, y Domingo Galoti. Costó 11.025 reales, de los que el obispo pagó unos 8.000 [40]. Se pintó de un tono claro, dibujando una imitación de despiece de piedra, semejante al que se había dado en el siglo XVI, trazándolo esta vez un poco más grueso. En esta ocasión se cubrieron partes policromadas del siglo XVI (como la bóveda del ábside y los círculos en torno a las claves del crucero), o incluso del XV, como las cercanas a la puerta de la sacristía de canónigos. En las enjutas y el muro del fondo del ábside, también había decoraciones del siglo XV. Pero éstas no se cubrieron entonces, puesto que en 1773 estaban ocultas tras el retablo, sino al retirar éste en 1940 [41]. Ignoramos por qué motivos estas pinturas se cubrieron, después de quitar el retablo. El hecho es que ahora han aparecido muy deterioradas y, en algunas zonas prácticamente perdidas.

La fachada neoclásica

El siglo XVIII, pródigo en intervenciones sobre la fábrica de la catedral, no iba a terminar sin culminar la que fue la mayor de su historia desde la terminación del templo gótico. El cabildo, que había promovido las obras de sacristías, sala capitular, biblioteca y claustro, blanqueo del interior y otras de menor envergadura, puso la mira al fin, en la construcción de una fachada digna del templo, que sustituyera a la románica, todavía subsistente, impasible a los desastres anteriores, como el hundimiento del templo románico en 1390 o la explosión de la pólvora de 1733. A los ojos de los hombres de finales del siglo XVIII, resultaba desproporcionada por pequeña, y además, vetusta y deteriorada en su aspecto, ya que no en su fábrica. La sustitución de la fachada era una vieja aspiración, que se remontaba ya al siglo XVI. Por fin llegó el momento, y un 21 de febrero de 1782, el cabildo decidió levantar una nueva fachada que correspondiese «a la magnificencia y hegemonía del resto del edificio». Se presentaron a la Real Academia de San Fernando cinco planos diferentes, que no fueron aprobados. En vista de ello, se encargaron al propio Director de la misma, Ventura Rodríguez, quien formó el diseño en un mes. Cobró, según su propia estimación, sesenta doblones. En ese mismo año de 1783 comenzaron las obras. Ventura Rodríguez había previsto la demolición de la fachada anterior, cuya planta quedó dibujada en el plano de la nueva. Sólo nos han llegado de ella algunos fragmentos escultóricos, ahora custodiados en el Museo de Navarra. Hasta el momento no se ha descubierto ningún dibujo, grabado o pintura, que pueda darnos idea detallada de su forma y sólo se hacen hipótesis sobre su aspecto. De la planta referida se deduce que tenía una doble portada abocinada, separada por un mainel central; cada una de las puertas tenía tres arquivoltas [42]. El muro dejaba pasar la luz al interior por tres rosetones con vidrieras. Las dos torres que flanqueaban la fachada eran desiguales: una (la del norte) era para las campanas y la otra se usó como cárcel, archivo y para otros destinos. La nueva fachada se construyó delante de la románica y, en el espacio de ésta, se elevó un nuevo tramo gótico exactamente igual a los del resto de las naves ya existentes. Este hecho –junto a la escasa calidad artística que sugiere el silencio literario y gráfico sobre la románica– puede ayudar a comprender la decisión de no mantenerla, como se hiciera en el caso de Santiago de Compostela.

La fachada se estudia y analiza en otro lugar de este mismo libro. Digamos únicamente que el que realizó la obra fue el arquitecto Santos Angel de Ochandátegui, que la piedra se trajo de las canteras de Guendulain y de algunas otras, como las de Olcoz y Unzué y que las obras empezaron el 6 de junio de 1783, abriéndose los cimientos el año siguiente. Se hicieron las obras a buen ritmo, teniendo que ser interrumpidas por la guerra de la Convención entre 1793 y 1796, pero se terminaron en diciembre de 1800. El coste total, que ascendió a 213.403 pesos, fue aportado exclusivamente por los canónigos, con algún donativo menor. No consta que colaboraran ni los Obispos Lezo, Aguado e Igual de Soria, ni mucho menos el Ayuntamiento ni otra entidad oficial civil [43]. En su valoración artística se han dividido tradicionalmente las opiniones hasta hoy, pero se puede concluir que la obra en sí, tanto en su trazado como en su ejecución y en su ensamblamiento con el templo preexistente, es de primera calidad. Otra cosa es sentenciar si era lo más adecuado para el templo gótico. En todo caso, no se debe negar que prevaleció el criterio de realizarla honradamente en el estilo imperante en el momento, sin aventurarse a un calco de arquitecturas cuyo momento de creatividad había fenecido ya dos o tres siglos antes. Por otra parte, el hecho de levantar entonces un tramo gótico de tres naves dejó demostrado que se sabía construir también en ese estilo cuando se creía necesario.

Siglo XIX

Una vez concluida la obra ingente de la fachada, que Goñi Gaztambide ha documentado y publicado exhaustivamente [44], todavía el cabildo se animó a continuar el «aseo» del interior de la catedral, es de-

cir. la puesta al día y reformas necesarias para corregir defectos y adaptarla a los gustos de la época. Para ello se pidió el parecer del arquitecto Ochandátegui, quien tenía ideas propias, abundantes y revolucionarias al respecto. Con sumo gusto se apresuró a enviar al cabildo un informe, con un plano en que se plasmaban sus propuestas [45]. El conjunto de proyectos no tenía desperdicio. Unos eran fruto de su aversión al barroco y su entusiasmo por el neoclásico; otros lo eran de su romántica concepción del templo gótico, y algunos más entrarían en el capítulo de una mejor funcionalidad del espacio sagrado. Como se verá, la mayor parte se fueron ejecutando con el tiempo, aunque él no llegara a conocer, de lo cual ya era consciente. Sabiendo bien el contraste que suponía la fachada neoclásica con el interior gótico, pensaba que la mejor manera de potenciar la belleza de este último era suprimir el coro, que se hallaba en el centro de la nave principal, y trasladarlo al fondo del ábside. Esto suponía quitar el retablo mayor, que podría montarse contra el muro de fondo del crucero meridional. La sillería casi entera se instalaría en el lugar del presbiterio y éste se adelantaría al tramo central del crucero, poniendo en el medio el altar exento. Los retablos barrocos debían suprimirse sin compasión y ser sustituidos por otros neoclásicos. Su colocación en las capillas –excepto en las de San Juan y Sta. Catalina– debía ser en el muro del fondo, enfrentados a las naves. En las capillas laterales debía rebajarse el pavimento, igualándolo con el de las naves, y también suprimir las «indecentes» rejas que las cerraban, sustituyéndolas por otras «de buena forma», o, mejor aún, por barandillas de piedra con calados góticos. Finalmente, se colocaría un nuevo pavimento en todo el templo, al mismo nivel y remarcando con el dibujo de las propias losas las líneas principales de la planta del templo en sus diversas partes. La supresión del coro de su situación en medio de la nave –costumbre de las catedrales españolas– constituía una aspiración de algunos estudiosos del arte, especialmente los acostumbrados a ver las catedrales francesas [46].

El cabildo empezó de inmediato las reformas, aunque no la principal, la del traslado del coro. La capilla-parroquia de San Juan Bautista tenía su sacristía hacia el exterior de la catedral, saliendo hacia la plaza de San José. Como esto era evidentemente antiestético, se habilitó una nueva debajo de la casa del campanero, en el extremo sur del nuevo tramo, pero el vicario y los coristas de San Juan se resistían a trasladarse a ella. Así que se hizo una nueva, con el coro encima, restando espacio a los fieles, al fondo de la propia capilla. En 1804 ya se estaba terminando [47]. Al año siguiente se abrió una nueva ventana en esta capilla, en el tramo más cercano al retablo, igual a la otra que existía en el tramo cercano al coro [48].

En cuanto al pavimento, se hizo ante todo, en 1804, el de las capillas de San Juan Bautista y Sta. Catalina, que era el más necesitado, y en 1817, el de toda la iglesia [49]. Dejando lo tocante a los retablos para la crónica del arte mueble, diremos en cambio, que se suprimieron las rejas que cerraban todas las capillas laterales. El hierro se vendió al Ayuntamiento para el enrejado del exterior de la Capilla de San Fermín, en San Lorenzo [50].



CORO Y SILLERÍA EN SU EMPLAZAMIENTO ORIGINAL.

A raíz de la nivelación del suelo de las capillas y de la nueva pavimentación de toda la iglesia, se vio la necesidad de preparar un nuevo panteón para los obispos, ya que «las lápidas sepulcrales, colocadas sin orden ni simetría, producían un efecto estético lamentable». Los canteros se fijaron en la cripta de la Barbazana. Tratado el asunto con el obispo fray Veremundo Arias, se hizo la obra en 1805 y ese mismo año se trasladaron al nuevo panteón, desde la capilla de Santa Cristina, los restos del obispo Aguado y Rojas [51].

A pesar del estado de la fábrica de la catedral, satisfactorio en su conjunto, no dejaban de observarse grietas y otros detalles preocupantes. A sugerencia del prior, en sesión de 1804, el arquitecto Juan Antonio Pagola hizo un reconocimiento general [52]. El informe fue interesante y detallado. Se daba cuenta de las grietas y desuniones en las paredes, desplomo de las mismas, arbotantes con juntas lavadas, y otros detalles menores. Lo más peligroso era el remate de la torre del caracol de la escalera del crucero sur, que amenazaba ruina inminente. Aconsejaba rebajar este remate y reconstruirlo con menos altura. No se realizó esta recomendación y acabó hundiéndose, al cabo de algunos años.

En 1805 se determinó poner las columnitas que faltaban en el interior de las ventanas de las capillas



ESTADO ANTERIOR DE LA CAPILLA BARBAZANA.

de san Martín, san Juan Evangelista y en una de las dos de Sta. Catalina. También se decidió rellenar con tacos de piedra la huella que había quedado en el muro exterior, al suprimir la sacristía de San Juan Bautista [53].

Durante la invasión francesa, las obras se limitaron a lo inevitable. Así, hubo que recomponer los estragos causados en las torres por rayos en 1810 y 1811. Se trajo piedra de las canteras de Unzué, con la que se repusieron diversos elementos. Culpando del mal a las veletas de hierro, fueron éstas eliminadas, pero en 1822 de nuevo otro rayo arrancó la cúpula de una de las torres. Entonces se colocaron los pararrayos [54].

El trascoro

La construcción de la capilla del Trascoro puede hallar su lugar aquí, ya que no se trató de colocar un simple retablo, sino que, por la extensión que ocupaba, la obra que fue preciso acondicionar en el subsuelo y aun en el grueso de los pilares de la nave, e incluso por los materiales empleados, supuso una seria intervención en la propia fábrica del templo. Era una vieja idea. La espalda del coro, absolutamente desprovista de todo exorno, si se exceptúa el crucifijo de Bazcardo, ofrecía una triste impresión, al ser, además, lo primero que se veía al entrar en el templo, y más al ampliarse su campo visual con el tramo añadido a las naves después de la construcción de la nueva fachada. Ya hemos visto que en 1760 se registró un primer conato que, por entonces fue archivado. Ochandátegui, que era partidario convencido del traslado del coro, desaconsejó lógicamente cualquier gasto en hacer una capilla para el Trascoro y consideraba una suerte que no hubiera ninguna obra preexistente en el lugar, puesto que facilitaría el citado traslado [55]. No opinaban lo mismo algunos canónigos, alguno de los cuales significativamente aportó ya entonces, en 1801, una considerable cantidad para construir una capilla en el Trascoro [56]. Esta idea prevaleció por fin en 1830 y se encomendó el proyecto al arquitecto Pedro Manuel de Ugartemendía [57]. Sus planos fueron aprobados por la Real Academia de San Fernando el 30 de enero de 1831. Los años 1831 al 1834 se ocuparon en la búsqueda, acarreo y talla de los mármoles necesarios. Se encargaron también, y comenzaron a ejecutar, las obras de escultura, pintura y bronce previstas en el proyecto, como los dos cuadros de Juan Gálvez, pintor de cámara de Su Majestad, las esculturas de Tomás Llovet, de Zaragoza y otras piezas de metal, trabajadas por Celedonio Iturzaeta de Pamplona y por los plateros de Tolosa, Sebastián Arístegui y Esteban Caballero. Las guerras carlistas y los impuestos exorbitantes a que se vio sometido el cabildo, paralizaron las obras. Además, en 1836 falleció Ugartemendía. Los materiales aportados y en parte trabajados se almacenaron durante años en la capilla actual de San José y los cuadros de Gálvez, en la capilla Barbazana [58]. Solamente en 1854 se decidió continuar la obra, en vista del gasto ya hecho anteriormente. Se puso al frente de la obra Anselmo Vicuña, arquitecto vecino de Estella. Se preparó una cimentación profunda y solidísima, en la que se utilizaron como material de relleno piedras almacenadas en la catedral procedentes del derribo de la sacristía de la capilla de San Juan Bautista y quizá de las sobrantes de la obra de la fachada. Se mutilaron sin compasión las basas de los pilares de la nave central para encajar los zócalos de mármol y las balaustradas del recinto. La inauguración de la capilla terminada tuvo lugar el 30 de noviembre de 1857. Delante del muro del trascoro se alzó el templete neoclásico de mármoles, ajustándose exactamente a la traza de Ugartemendía. El resto del muro quedaba cubierto con los dos cuadros de Gálvez. Una balaustrada de mármol y bronce o latón dorado, abierta en los dos lados y en el frente, avanzaba hasta más adelante de los dos pilares siguientes de la nave central, y delimitaba el amplio recinto de la capilla. Se colocó en el templete la talla del Cristo de Ancheta, que hasta entonces presidía la capilla Barbazana. Todo este conjunto perduró así 83 años ya que, en mayo y junio de 1940, al trasladar el coro al ábside, fue desmontado. El templete volvió a ser montado ante el muro de fondo del crucero sur, y los cuadros de Gálvez en la girola, entre los dos retablos barrocos. En 1992 ha sido de nuevo desmontado el templete para colocarlo esta vez en la iglesia de San Ignacio de Pamplona.

El obispo Úriz y Labayru (1861-1870) proyectó trasladar la parroquia al antiguo refectorio y habilitar un trayecto nuevo para pasar de palacio a la cate-

dral. pero. aunque el cabildo no se opuso. no se realizó aquella sugerencia [59].

A lo largo de 1865. y casi siempre por iniciativa del canónigo fabriquero Manuel Mercader. se intentó acometer un gran número de obras de reparación. muchas de las cuales no se llevaron a cabo. al menos por entonces. Formuló repetidos ruegos en las sesiones del cabildo para construir una capilla de depósitos para los cadáveres. que sustituyera a la derribada por la Diputación para construir el Instituto de Segunda Enseñanza [60]. Aquella –una capilla dedicada a San Miguel– se hallaba junto a la casa del hospitalero. pero ahora se intentaba construir otra. adosada al muro norte de la catedral. junto a la puerta de San José. El Ayuntamiento había concedido licencia para la obra pero parece que ésta no llegó a ejecutarse.

En una lista. confeccionada por Mercader en enero de 1865. se concretaban 16 puntos que reclamaban reparación en la catedral. Algunas eran de mantenimiento (tejados. pavimentos. saneamiento. pinturas). otras. de restauración (bóvedas. ventanales. escalera helicoidal. ajimeces del claustro) y algunas de nueva construcción (escalera de San José. capilla del depósito). Continuando las gestiones. presentaron al obispo borradores para que instruyese un expediente de reparación de la catedral. Consciente el cabildo de su insolvencia. pretendía ingenuamente acogerse a una ley de 4 de octubre de 1861 sobre reparaciones de templos [61].

Dos obras merecen especial atención. entre todas las mencionadas en estos documentos: el «arco de San José» y la «torre del caracol». El «arco de san José» se refería a uno de los nervios de la bóveda de crucería que cubre el tramo más extremo de crucero norte. En el asedio de la ciudad ocurrido en 1823 cayeron algunas bombas en este lugar, así como sobre la crujía norte del claustro. Debió de quedar bastante quebrantado –«completamente destrozado», de creer al documento– el arco en las cercanías del ventanal oriental del crucero. y la propia tracería del mismo. «los pilares de los ajimeces con sus vidrieras». El remedio se hacía esperar. Hubo un nuevo reconocimiento por el arquitecto Pedro Ansoleaga y. entre marzo y abril de 1870 se procedió, por fin a su reparación. a costa del cabildo. Importó 1.576 reales de vellón [63]. De esta fecha datan. por tanto, los curiosos arreglos que ahora se han observado en la restauración (1992) y que incluyen algunos fragmentos del nervio repuestos en madera.

Una de las razones que urgieron el arreglo antedicho fue el lastimoso desenlace que tuvo otra de las ruinas inminentes observadas hacía ya años: la «torre del caracol». Se trata del remate de la escalera de caracol que sube por el pilar noroccidental del tramo extremo del crucero sur y sobresale al exterior por encima del muro occidental del mismo [64]. En marzo de 1869. el maestro de obras José Aramburu y Echaide constató que el remate de la torre estaba desplomado y con una grieta en toda su longitud. e hizo un presupuesto. Proponía desmontar el remate «desde su collarino» y colocar abrazaderas emplomadas en las grietas. El informe y presupuesto pasó a la Comisión de Monumentos Históricos. de ésta al Gobernador Civil. quien la devolvió a la misma. y ésta. a su vez. de nuevo al Cabildo. Ya era tarde. de todos modos. El 18 de abril se hundió «todo el remate de la torre sobre la nave colateral de la derecha. destrozando parte de la bóveda y echando al suelo un trozo considerable del arco» [65]. El cabildo mandó rehacer la parte hundida. El maestro citado hizo un nuevo presupuesto que ascendía a 1.883 reales de vellón y se rehizo la torrecita. tal como ahora se ve [66].

También. a costa del cabildo. se puso el entarimado de la sacristía de los canónigos. en 1878. El diseño se encargó a José Aramburu. maestro de obras académico. y la obra fue ejecutada por su padre. del mismo nombre. maestro carpintero. Se colocó el escudo de la catedral. taraceado en madera. a la entrada del recinto de la pila. Todo costó 18.956,60 reales de vellón [67].

Los arreglos de cubiertas y tejados han sido siempre el pie forzado en el mantenimiento de las dependencias catedralicias. En 1882 se procedió al del tejado y bóveda de «la bodega que hay junto al claustro», roto por las lluvias [68]. Sin duda se refiere a la cillería, que entonces tenía una planta superpuesta. suprimida en 1981. durante las últimas restauraciones.

En 1884 se habla por primera vez de un tema que. con el tiempo. originaría graves y largos quebraderos de cabeza al cabildo: el Sr. Fabriquero propone «que se habilite para Sala Capitular la llamada de la Preciosa, monumento histórico de Navarra, donde se reunían las Cortes de este reino... se conseguiría tener un cuarto bueno para el desayuno. destinado a este uso la actual Sala Capitular...» [69]. De momento. no prosperó la idea.

El tejado del sobreclaustro dio problemas durante siglos. En 1885 llevaba ya tiempo «apuntalado a causa de su estado ruinoso». Se autorizó entonces una reparación por importe de unas 1.750 pesetas [70].

En cierto momento de 1887. el cabildo accedió a un deseo del obispo Ruiz-Cabal de habilitar en las dependencias de la catedral locales para la habitación de seminaristas. Se trataba de disponer de las celdas de los antiguos canónigos regulares. en el dormitorio alto. y ceder parte de la huerta para el ensanche o prolongación del Seminario Conciliar [71]. Se acondicionaron los locales y, durante unos pocos años, vivieron allí los estudiantes, causando muchos problemas, que sería largo contar y obligando al Cabildo a gastos, compartidos a veces por el obispo. Todo ello hizo surgir de nuevo la idea de destinar esos locales a sala capitular y otros servicios del cabildo.

Volvió el tema del tejado del sobreclaustro en 1890. El gasto necesario era tan grande, que se trató de la conveniencia de gestionar la declaración de monumento nacional a favor de la Iglesia Catedral. Pesaron más los argumentos en contra y se decidió hacer la obra a costa del cabildo. Hubo un proyecto de colocar armazón de hierro, que fue desechado, y el arreglo se hizo reponiendo la madera imprescindible en 1882 [72]. No fue solución completa ni perfecta y el sobreclaustro siguió dando problemas serios hasta su restauración completa en 1980.

Obras de menor importancia en estos años –1890-1892– fueron la reparación de la bóveda de la

capilla de San Juan Bautista y el tejado de la capilla Barbazana [73].

Más trascendencia tuvo la habilitación del refectorio gótico para capilla. Se realizó por fin entre 1890-1891. Las obras consistieron en suprimir el revoque, remarcando el despiece con cemento sobre las juntas, instalando tarima de madera, cancel, vidrieras, una araña, retablo, altar, escaño, restaurando el púlpito del lector y tapiando la puerta que daba acceso a la huerta o al palacio episcopal. La «capilla» fue bendecida el 13 de marzo de 1891. A modo de sacristía se utilizó la antecocina, un espacio más amplio que el actual [74].

Se restauraron algunas columnas del claustro en 1895 bajo la inspección del arquitecto Ansoleaga, con un gasto de 2.300 pesetas [75].

En los últimos años del siglo se practicó una excavación en el templo con la esperanza de localizar una presunta cripta, que se imaginaba de grandes proporciones, donde estarían enterrados muchos de los reyes de Navarra. La idea partió de la Comisión de Monumentos. Uno de sus vocales, Rafael Gaztelu, propuso intentar el traslado de los últimos reyes Don Juan y Doña Catalina desde la catedral de Lescar, en Francia, a la de Pamplona [76]. Las gestiones no dieron buen resultado en Francia, donde no parecía haber interés por el tema y ni siquiera se tenía seguridad sobre la identidad y localización concreta de los restos reales. De todos modos, la curiosidad acerca del tema de la cripta en la catedral pamplonesa llevó a practicar unas excavaciones, que más bien fueron unas catas, de las que se dedujo que no había otra cripta que la pequeña situada bajo el mausoleo de Carlos III, ya explorada en 1755, como queda dicho [77]. Además de exhumar los restos de Doña Magdalena de Valois, creyeron haber encontrado el cimiento del ábside románico, cosa que no se confirmó en las excavaciones de 1992. El cabildo permitió a la Comisión colocar un acta en el sepulcro de los reyes, indicando que se sacase copia para conservar en el Archivo [78].

Nuevamente, en 1892, se reconocieron las bóvedas y cubiertas, por iniciativa del cabildo. El arquitecto diocesano, Ansoleaga, informaba del peligro que ofrecía «el enorme peso de madera que gravita sobre la nave principal» [79]. La solución tardaría aun 57 años, con la sustitución de la cubierta de madera por otra de hormigón armado, en 1954.

El último año del siglo, 1899, se entarimó la sacristía de beneficiados, suprimiendo las esteras y sustituyendo los bancos-cajones por armarios para guardar los hábitos [80].

Siglo XX

El presbiterio seguía resultando pequeño e incómodo. Por deseo del obispo, en 1900, se pusieron cristales en las puertas laterales para evitar las corrientes de aire, y se estudiaban otras reformas [81]. Poco después, en 1905, se hablaba de suprimir las gradas que dividían el presbiterio y, en efecto, se suprimieron las dos que había en el medio del mismo. Entonces se dieron cuenta de que el «altar real» estorbaba. Arigita propuso trasladarlo a otro lugar y lo mismo la tabla pintada. Ambas cosas se ejecutaron: el retablo fue a una capilla y la tabla, ahora en el Museo Diocesano, se recogió [82].

Con el siglo empezó la frustrada obra de la nueva sala capitular, en el dormitorio alto. En noviembre de 1900 ya se estaban desalojando los locales ocupados por los seminaristas [83]. En 1903 el maestro de obras, Sr. Aramburu presentó «los planos de la obra que se proyecta de construcción de sala capitular y dependencias anejas», siendo aprobados por el cabildo. La nueva sala capitular se levantaría sobre el dormitorio alto en toda su extensión, habilitándose también locales para otros usos del cabildo. La cubierta sobrepasaba en altura a la vecina de la terraza de la biblioteca. El muro oriental se rasgaba por seis altos ventanales; se decidió hacer bóveda y no poner vidrieras, de momento. Pero Aramburu hizo la obra tan mal que no pudo ser recibida. Además, el arquitecto Ansoleaga «se negó a revisarla por no haber intervenido ningún arquitecto en el proyecto, según norma de todos los arquitectos de la ciudad». Comenzó así un largo y desagradable conflicto. Intervinieron los arquitectos Arrieta, Arteaga y Ubago. El constructor reclamaba los costos, pero la obra no era de recibo. En 1907 se le abonó la mitad del coste justificado (13.038 pesetas). Como seguía el peligro de hundimiento, en 1925 se propuso «restauración o demolición». Después de los gastos y pleitos, finalmente en 1926 se derribó todo lo construido y se levantó la actual cubierta de madera y tejado. En 1992 ha sido éste renovado [84].

El sepulcro de Carlos III y Doña Leonor fue desmontado en 1902. Trasladado a la cocina medieval, fue allí restaurado y quedó colocado hasta 1930, en que volvió a su sitio anterior en el templo, dentro del coro. Al trasladarse éste al ábside en 1944, quedó en el centro de la nave, exactamente sobre la cripta en que reposan los restos reales [85].

Conclusión

Ninguna intervención importante se hizo en el templo catedral en las tres primeras décadas del siglo XX, aparte de la colocación de vidrieras. Fue a partir de 1940, cuando se dio un impulso nuevo e importante a varias obras, largamente esperadas y cada vez más apremiantes. Pero volviendo la vista atrás –y será también una constante en las siguientes intervenciones– podemos resumirlas todas en una idea: desde el siglo XVI, la catedral pamplonesa ha sufrido repetidas depuraciones de elementos arquitectónicos –y también en su mobiliario– que la han dejado, tanto al exterior como al interior, con una presentación sobria y unitaria, sin añadidos que la desfiguren ni distraigan la atención en su armonioso conjunto gótico. A ello ha contribuido a veces la fatalidad, como las explosiones del molino de la pólvora, y a veces, la positiva voluntad de los sucesivos cabildos de mantener, con perseverante preocupación, un equilibrio entre lo funcional y lo artístico. Ha resultado así una catedral severa, limpia y majestuosa, aun dentro de sus moderadas dimensiones, con un aspecto, en fin, que compensa agradablemente las carencias estructurales y ornamentales que no padecen otras catedrales españolas.



RESTAURACIONES DE 1940 A 1994

Muy singular y por tanto de gran responsabilidad es para la Dirección General de Cultura emprender una obra de la importancia, volumen y repercusión como la de la restauración del interior de la catedral de Pamplona. El entusiasmo y dedicación que se ha puesto en ello ha sido, en buena medida, lo que ha conseguido llevar adelante esta restauración.

Pero antes de comentar esta gran obra de restauración, es conveniente recordar aquellas intervenciones realizadas en el conjunto catedralicio desde 1940 hasta la actualidad, muchas de ellas directamente relacionadas con la Institución Príncipe de Viana. En consecuencia, es necesario nombrar a los arquitectos que las proyectaron y dirigieron, como José Yárnoz Larrosa (1940-1970) y Javier Sancho Domingo (desde 1987).

Tal vez, las mayores transformaciones de la catedral, tanto de su interior como del conjunto catedralicio, se han producido precisamente en estos últimos años. Es interesante, pues, conocer el devenir histórico de este templo, o mejor, conjunto. Sin embargo, han sido muchas las actuaciones que se han realizado con carácter general, pero que han contribuido a la conservación de los edificios. Así, la reparación de cubiertas y el saneamiento de suelos y muros, que continuamente se han llevado a cabo, permiten hoy contemplar unas construcciones importantes, bastante bien conservadas.

Las fechas que se contemplan en este apartado se justifican ampliamente por un acontecimiento de sumo interés en el ámbito cultural navarro, como es la fundación de la Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra. La iniciativa de su creación correspondió al entonces Vicepresidente de la propia Diputación, Tomás Domínguez Arévalo, Conde de Rodezno, para «honra de nuestro pasado glorioso, conservación de los monumentos que nos le conmemoran...».

1992. COMIENZO DE LAS OBRAS DE LA ÚLTIMA RESTAURACIÓN.

En el momento de su génesis, y según los capítulos fundacionales, ejercería, entre otras funciones, «restauración, mantenimiento y custodia de todo el



CRIPTA DE LA CATEDRAL ROMÁNICA. SE TUVO CONOCIMIENTO DE ELLA EN LA RESTAURACIÓN REALIZADA ENTRE 1992 Y 1994.

patrimonio artístico del Reino». Este proyecto nacido en la fundación de la propia Institución ha tenido su continuidad en estos más de 50 años posteriores. Lógicamente, se trata en este apartado de realizar una visión somera de todas aquellas obras que atañen al edificio de la seo pamplonesa, puesto que una descripción detallada de aspectos técnicos resultaría excesivamente larga.

En la década de 1940-1950, siempre bajo la dirección del arquitecto José Yárnoz Larrosa, y con unos presupuestos que oscilaban entre las 25.000 pesetas de 1942 y las 100.000 de 1950 se realizaron algunos trabajos, principalmente de saneamiento y consolidación de la fábrica. Dentro de este momento cabe destacar, la acción realizada entre 1944 y 1948 en que se trasladó el coro de la nave central a la cabecera; la ampliación del presbiterio incluyendo el crucero; traslado de rejas; traslado del templete y el órgano al crucero; construcción de baldaquino para la Virgen titular; realización de púlpitos y traslado del retablo mayor a la iglesia de San Miguel.

También cabría destacar dentro de esta década las obras de 1949, sobre todo, las realizadas en la girola, donde se hicieron cuatro cierres de piedra con tracerías góticas en relieve para completar los intercolumnios situados detrás de la sillería del coro. Es el año en el que también se acometieron diversas obras en la capilla Barbazana que se prolongaron durante bastante tiempo.

La siguiente década, es decir entre los años 1951 y 1960, y también bajo la dirección del mismo arquitecto, con unos presupuestos que oscilaban alrededor de las 150.000 pesetas anuales, las obras realizadas en la catedral fueron también ininterrumpidas; se descubrieron y restauraron restos de la antigua



NO SON DOS FASES LO QUE SE APRECIA EN LA IMAGEN. UNOS CAPITELES HAN APARECIDO PINTADOS Y OTROS SIN NINGÚN COLOR.

catedral románica en la cillería y patio de arcedianato; se trabajó en la capilla de Pedro de Roda, se colocó la sillería en la Barbazana, acristalando puertas y ventanas y, en general, se realizaron diversas acciones de mantenimiento de todo el conjunto. Esta línea se mantuvo de manera muy semejante a lo largo de las siguientes décadas, en las que cabe destacar la dirección de obras, a partir de 1971, de José M.ª Yárnoz Orcoyen.

Durante los años 1979 y 1980 con presupuestos superiores a los 20 millones de pesetas se acometieron diversos trabajos que afectaron a la reconstrucción de las cubiertas del claustro, renovación de las cubiertas de la cillería y sacristía de canónigos, cambio de pavimento del sobreclaustro, tratamiento químico de los contrafuertes, tratamiento de la piedra de la fachada de San José... a la vez que se estaban realizando diversas excavaciones arqueológicas bajo la dirección de M.ª Ángeles Mezquíriz, como las efectuadas en 1974 en el patio del arcedianato y, sobre todo, las de 1980 en el claustro. Estas excavaciones en el entorno inmediato de la catedral habían sido ya relativamente frecuentes en el siglo anterior, sin olvidar las realizadas en 1956 y 1965 en terrenos del arcedianato.

A partir de 1987 la dirección de las obras pasó al arquitecto Javier Sancho Domingo que hasta esta última y gran intervención ha continuado en la línea de mantenimiento iniciada en años anteriores como la reparación de la cubierta del atrio, la de la sala capitular, la del paso a la sacristía de los canónigos, o la restauración de la bóveda de la sacristía de los canónigos.

En 1991, mientras se estaba elaborando el plan director de la catedral, que afectaría de una manera importante a todo el conjunto, se realizaron obras en el presbiterio, en las que, lógicamente se llevó a cabo, previamente, una excavación arqueológica. Dichas obras afectaron fundamentalmente al pavimento de dicho espacio y al baldaquino de Santa María la Real.

En 1992 la Institución Príncipe de Viana de acuerdo con el cabildo de la catedral de Pamplona redactó un amplio programa de actuaciones, plan director, en el que se contemplaba la restauración de la iglesia catedral. Estas obras, deberían estar finalizadas en el año 1994 coincidiendo con el 600 aniversario de la colocación de la primera piedra por Lancelot de Navarra.

No se trata en este apartado de hacer una relación detenida de cada uno de los aspectos trabajados durante estos tres años de intensa actividad puesto que en ellos, se han acometido labores de limpieza, iluminación, renovación de instalación eléctrica, excavación arqueológica de toda la planta catedralicia, renovación del pavimento, seguridad, restauración de vidrieras y bienes muebles, limpieza del órgano y renovación de su sistema eléctrico, restauración de ciertas piezas escultóricas y pictóricas que aparecían a lo largo de las obras...

Una buena parte de esta labor se contempla a lo largo de todas las páginas precedentes, pues aspectos tan novedosos como la decoración emblemática, tan importante en las naves de la catedral, ha podido ser estudiada gracias a la restauración. Lo mismo puede decirse de piezas escultóricas y pictóricas, tanto las que forman parte de la fábrica como otras exentas y convenientemente restauradas en distintos talleres.



HOMBRES DE LA CATEDRAL

Carmen Jusué Simonena

Se trata en este apartado de ofrecer una pequeña biografía, una somera visión, de ciertas personas que de una u otra manera han tenido alguna relación con el devenir histórico de la seo pamplonesa.

Lógicamente, la nómina de personajes no puede, ni mucho menos, ser exhaustiva dado el elevado número de reyes, artistas, obispos, presbíteros, escritores, músicos, donantes... ligados a ella en el transcurrir de los siglos. Por ello se ofrece una pequeña selección más o menos significativa, teniendo en cuenta que la abundante bibliografía existente sobre el tema, trata cumplidamente todos los aspectos relacionados con la catedral. Además, esta obra, recoge, sintetizando en algunos casos y ampliando en otros, todas aquellas cuestiones referentes a esta primera iglesia navarra.

ALFONSO XIII. Rey de España. Nació en Madrid en 1886 y murió en Roma en 1941. Hijo póstumo de Alfonso XII, fue educado bajo la dirección de su madre, la regente María Cristina de Habsburgo-Lorena, como «rey soldado» de una monarquía constitucional.

El 16 de julio de 1912, llegó a Pamplona y, después de ser recibido solemnemente en la catedral, presenció desde el balcón de la Diputación el desfile procesional de unas 525 cruces parroquiales, que alternaban con unas 300 banderas municipales.

ANCHIETA, JUAN DE. Escultor nacido en Azpeitia hacia 1540. Figura importante de las escuelas del Romanismo del norte de la Península y uno de los más destacados escultores hispanos del último tercio del siglo XVI.

Vecino de Pamplona desde 1577, desplegó en la región una desbordante actividad entre la que destaca el retablo de Cáseda, el de Aoiz, el de Santa María de Tafalla, el Cristo de la Misericordia, también de Tafalla y el de las Recoletas de Pamplona.

Para la catedral de Pamplona realizó el Cristo crucificado del trascoro, verdadera joya, que fue concebida para la capilla Barbazana.

CARLOS III, ESPOZ Y MINA Y VICTOR HUGO

ANDOSILLA Y ARLÉS, MARTÍN. Primer canónigo escritor del cabildo pamplonés. Fue arcediano de Valdeaibar. Tras estudiar teología en París, escribió un tratado titulado «*De superstitionibus*», en el que arremete contra las supersticiones de la tierra, con lo que da a conocer muchas de las costumbres populares de la Navarra de la época. A pesar de ser el primer tratadista del tema, influyó poco con su doctrina en las costumbres del pueblo.

ARGAIZ Y ANTILLÓN, MARTÍN DE. Prior nacido en Peralta hacia 1571. Está considerado como una de las figuras más importantes del cabildo catedralicio pamplonés desde el punto de vista literario-científico.

Catedrático de sagrada escritura en su propia catedral, escribió diversas obras entre las que destaca *Historia de los christianos y serenísimos reyes de Navarra,* estudio de compilación que superaba todo lo escrito hasta entonces. Gobernó el cabildo en calidad de prior desde abril de 1612 hasta su muerte en 1643.

ARIGITA Y LASA, MARIANO. (1864-1916). Chantre de la catedral. Fue archivero de la Diputación y del Ayuntamiento. Participó en todos los movimientos artísticos e históricos de la época. Escribió numerosas obras históricas, entre las que destacan *El Doctor Navarro Don Martín de Azpilicueta, Historia de la imagen y santuario de San Miguel de Excelsis, Don Francisco de Navarra, La Asunción de la Ssma. Virgen y su culto en Navarra, Cartulario de don Felipe III, rey de Francia.*

BARÓN, JUAN. Escultor natural de Guerendiáin, cuyas obras más importantes se sitúan entre 1672 y 1694.

Realizó en la catedral el retablo de San José, por encargo de la cofradía de San José y Santo Tomás que agrupaba en su seno al poderoso gremio de carpinteros, albañiles, torneros y otras artes relacionadas con la madera.

BENGOECHEA, MIGUEL DE. Retablista del último tercio del siglo XVII que dejó un importante conjunto de obras en diversos lugares de Navarra (Leiza, Urroz, Artajo, Gorriti...).

Para la catedral pamplonesa realizó el retablo de Santa Catalina, obra que se inserta en un vasto proyecto de barroquización de la catedral.

El retablo, realizado para la cofradía de la Santa titular, fue dorado y policromado por el maestro Juan de Munárriz.

BLANCA. Hija de Carlos II, fallecida en Olite a los 14 años de edad, hacia 1376.

Según parece, su sepulcro, es el único que se ha conservado tras el hundimiento de la antigua catedral en 1390. Se encuentra, reaprovechado y empotrado, en el muro encima de la puerta de acceso a la escalera del sobreclaustro. Su perfección y gracia recuerdan a otros sepulcros reales franceses contemporáneos.

CARLOS. Nació en Pamplona en 1397. Hijo de Carlos III, fue jurado heredero del reino en Olite en el año 1398, pero falleció prematuramente.

Como todos sus hermanos, fue enterrado en la catedral pamplonesa.

CARLOS II. Rey de Navarra, nacido en Francia en el año 1332, hijo de Felipe III y Juana II, sucedió a su madre siendo coronado en Pamplona el 27 de junio de 1350.

El sobrenombre de «el Malo» con el que se le conoce, no data de su época, sino que es debido al historiador Diego Ramírez Dávalos de la Piscina, de comienzos del siglo XVI, predispuesto contra el rey a causa de ciertos resentimientos de sus antepasados.

Tanto su política exterior como interior conoció momentos de extremadas convulsiones en medio de la profunda crisis de mediados de siglo, agravada espectacularmente por la reciente Gran Peste.

Como otros muchos reyes navarros, tras su muerte, el uno de enero de 1387, fue enterrado en la catedral de Pamplona. Nada queda de su panteón, debido al hundimiento de la seo en 1390.

CARLOS III EL NOBLE. Nació en Nantes el 23 de julio de 1361. Hijo primogénito de Carlos II y de Juana de Francia, su reinado presenta un llamativo contraste con el de su padre pues, a las tensiones y tortuosas combinaciones de aquél, sucedieron años de pacíficas relaciones con los reinos vecinos.

Son muchos los aspectos que pueden destacarse del reinado de este monarca, todos ellos convenientemente tratados en la historiografía actual. Entre ellos, quizá, quepa hacer mención al Privilegio de la Unión (1423), que promulgó para fundir en un único municipio los tres núcleos urbanos de Pamplona.

El repentino hundimiento en la noche del 1 de julio de 1390 del anterior edificio románico, hizo que la mayor parte de la monarquía navarra del siglo XV, se viera totalmente comprometida en la edificación del nuevo. Lógicamente, Carlos III fue el primero de ellos.

Pero si hay algo que realmente nos pone en presencia de la monarquía en la catedral es el maravilloso sepulcro de Carlos III y su mujer doña Leonor, sobre el panteón en que descansan muchos otros miembros de la familia real navarra. A partir de la restauración de la monarquía navarra en 1134 la catedral pamplonesa se convirtió en el panteón habitual de los soberanos navarros, que manifestaron su deseo de reposar en el mismo lugar donde habían recibido la unción y coronación real. Tal era la huella indeleble que la ceremonia causaba en el ánimo regio, hasta el punto de buscar refugio en ella tras la muerte. Así se expresaba Carlos III en su testamento de 1412: «*nos esleymos nuestra sepultura en la iglesia cathedral de Pomplona en la quoal nos abemos reçebido nuestra coronación et consecración, et et semblablement muchos de nuestros predecessores y sson enterrados...*».

CATALINA. Reina de Navarra, nacida hacia el año 1469. Hija de los príncipes de Viana, Gastón de Foix y Magdalena de Francia, sucedió en el trono navarro y en los señoríos de Foix y Bearne a su hermano Francisco Febo.

Casada, después de ciertas vicisitudes, con el joven Juan de Albret, tuvo un reinado repleto de turbulencias internas y externas entre las que, quizás, quepa destacar la invasión del reino por parte de Fernando el Católico en el año 1512. La reina se retiró a sus señoríos franceses (Bearne y Marsan),

siendo enterrada a su muerte en la catedral de Lescar.

Sin embargo, en su testamento, desde su exilio bearnes, volvió su recuerdo hacia la catedral de Pamplona, manifestando su deseo de ser enterrada en ella.

CONDE DE GAGES. Véase Thierry Dumont, Juan Buenaventura.

ELÍO Y EZPELETA, LUIS MARÍA. Natural de Pamplona, vivió entre los años 1810 y 1892. Fue ministro de la Cámara de Comptos de Navarra. Estudió humanidades en la Universidad de Huesca, donde se doctoró en derecho canónico, siendo nombrado chantre de la catedral de Pamplona en 1830, arcipreste en 1860 y deán en 1862.

ENRIQUE I. Rey de Navarra y tercer conde de Champaña. Nació en 1249, era hijo de Teobaldo I y Margarita de Borbón.

Su breve reinado se inició con un juramento a las buenas villas del reino, análogo al prestado por su antecesor. Procuró también atraerse a la nobleza. Su apoyo a la Navarrería rompió la unión de los burgos de Pamplona, lograda en 1266, y preparó la guerra civil de 1276. En su política exterior cabe señalar las frustradas alianzas matrimoniales gestionadas con Castilla en 1272 (Teobaldo y Violante, hija de Alfonso X) e Inglaterra en 1273 (Juana y Enrique, hijo de Eduardo II).

Murió en 1274, al parecer por obesidad y fue enterrado en la catedral de Pamplona.

ESPOZ Y MINA, FRANCISCO. Militar de especial importancia en el primer desarrollo del liberalismo español. Nació en Idocin en el año 1781. Al estallar la guerra de la Independencia, se sumó a la partida de su sobrino Javier Mina y al ser capturado éste por los franceses se hizo cargo del mando.

No se analizan en este apartado las diversas vicisitudes de su vida, pues han sido convenientemente analizadas en múltiples estudios.

Interesa recordar su figura en esta obra porque sus restos reposan en un mausoleo erigido en la crujía occidental del claustro de la catedral pamplonesa.

FELIPE III. Hijo de Luis, conde de Evreux y de Margarita de Artois, nació en 1301. Sobrino de Felipe IV el Hermoso y primo carnal de los hijos de éste, que habían ocupado sucesivamente los tronos de Navarra y Francia hasta 1328.

Al morir Carlos el Calvo sin sucesión masculina, Felipe de Evreux estaba casado con Juana II, hija de Luis el Hutín; ésta fue reconocida como reina por las Cortes navarras por lo que Navarra se desligó de Francia tras medio siglo de unión de los dos reinos, instalándose la nueva dinastía de Evreux.

Felipe III y Juana II fueron jurados y coronados en la catedral de Pamplona el 5 de marzo de 1329, y tres meses más tarde regresaron a Francia. Sólo regresó a Navarra en 1343 para organizar su participación en la cruzada de Algeciras en la que talleció. Sus restos mortales recibieron sepultura en la catedral de Pamplona.

FRANCISCO FEBO. Rey de Navarra. Hijo de Gastón de Foix y Magdalena de Francia, nació en 1476 y heredó a la muerte de su abuelo las posesiones de la casa de Foix en Francia, y a la de su abuela, la corona de Navarra.

Uno de los problemas más acuciantes de su reinado fue el enfrentamiento entre agramonteses y beaumonteses. Aunque apenas residió en este reino, el nueve de diciembre de 1481 acompañado de una gran escolta militar, fue coronado en Pamplona.

Tras su muerte prematura en 1483 fue enterrado en la catedral de Pamplona, tal y como había dispuesto en su testamento.

HUGO, VICTOR. El 11 de agosto de 1843 llegó a Pamplona el célebre literato romántico Víctor Hugo, acompañado de Julieta Drouet. Permaneció tres días en la ciudad y de ella dejó una magnífica descripción. Lógicamente, trató detenidamente el edificio de la catedral a la que dedica varias páginas de su narración. Vale la pena entresacar algunos párrafos: «El primer objeto que uno busca con la mirada cuando se ve por vez primera una ciudad en el horizonte es la catedral. Al llegar a Pamplona, yo había apercibido de lejos, hacia el extremo oriental de la ciudad, dos abominables campanarios de la época de Carlos III, época que corresponde a nuestro peor Luis XV. Estos dos campanarios, que tienen la pretensión de ser torres, son iguales. Si queréis daros idea de una de estas torres, imaginad cuatro grandes sacacorchos que sostienen no se sabe qué ventruda y turgente vasija, coronada por uno de esos pucheros clásicos, vulgarmente llamados urnas, que tienen el aspecto de haber nacido del matrimonio de un ánfora y de una jarra. Todo esto en piedra. En verdad que me encolericé...

Estuve tentado de no penetrar en ella. Sin embargo, llegado a Pamplona, y al divisar al fondo de una calle la horrible figura de los dos campanarios, me asaltaron algunos escrúpulos y me dirigí hacia la portada...

Vista de cerca es aún peor. Las dos excrecencias talladas en forma de tronchos de col y denominadas con el nombre de torres que acabo de describiros están sostenidas por una serie de columnas que a nada pueden compararse, como no sea a la columnata de Saint-Denis del Santo Sacramento, en nuestra calle San Luis de París. ¡Y a esta ignominia se da en las escuelas el nombre de arte griego y romano! Amigo mío, ¡cuidado que lo feo es feo, aunque tenga la pretensión de ser hermoso!

He retrocedido ante esta arquitectura, y ya iba a abandonar la iglesia cuando, torciendo a la izquierda, he podido ver, detrás de la fachada, los altos muros negros, las ojivas con vidrieras luminosas, los pináculos delicados, los contrafuertes robustos de la venerable catedral de Pamplona. He reconocido en ella la iglesia que había soñado...

Reconciliado y satisfecho, entré en el edificio por una puerta lateral del siglo XV, sencilla, poco adornada, pero elegante. Las puertas están sembradas de clavos y de flores de lis, y al aldabón, compuesto de dragones que se muerden, tiene hermosa forma bizantina.

El interior de la iglesia me arrebató. Es gótico, con magníficas vidrieras...

La catedral de Pamplona es también un poema,

pero un poema grande y hermoso, y, ya que he sido conducido a esta similitud que nace espontáneamente entre las cosas de la arquitectura y las cosas de la poesía, permitidme añadir que este poema está escrito en cuatro cantos que yo titularía: el altar mayor, el coro, el claustro, la sacristía...».

GARCÍA RAMÍREZ EL RESTAURADOR. Rey de Pamplona desde 1134, hasta su muerte en 1150. La restauración del reino de Pamplona como un poder soberano, diferenciado del conglomerado territorial reunido por Sancho Ramírez y sus sucesores fue un hecho capital que marcó la historia de Navarra.

A partir de esta restauración la catedral de Pamplona se convirtió en panteón habitual de la monarquía, pues buena parte de sus reyes manifestaron el deseo de ser enterrados en el mismo lugar en que habían recibido la unción y coronación real. El primero en ser enterrado en ella fue, por tanto, el rey García Ramírez en 1150.

INÉS DE CLEVES. Hija de Alfonso de Cleves y María de Borgoña, nació en 1422. Contrajo matrimonio en 1439 con Carlos, Príncipe de Viana, con quien no tuvo descendencia.

Murió el seis de abril de 1448 siendo enterrada en la catedral pamplonesa.

ISABEL. Hija de Carlos III y Leonor, nació en Estella en 1369. Roto su primer compromiso matrimonial con Juan de Aragón, casó con el conde Juan de Armagnac. A su muerte fue enterrada en la seo pamplonesa.

JEHAN LOME. Escultor nacido en Tournay (Francia). Fue la principal figura escultórica durante el reinado de Carlos III el Noble y su actividad en el reino está documentada entre los años 1411 y 1449. Su llegada a Navarra pudo deberse al viaje que el rey realizó a tierras francesas, donde le conoció y ofreció la dirección de las obras reales, entre ellas la de su sepulcro.

Además de este magnífico mausoleo de Carlos III y Leonor de Trastamara, emplazado en la catedral pamplonesa, son muchas las obras de este escultor extendidas por Navarra, sobre todo, aquellas destinadas a embellecer la residencia real de Olite, sin olvidar las realizadas en el palacio de Tafalla, en Tudela o en Pamplona.

Murió en Viana el uno de enero de 1449.

JIMÉNEZ BAZCARDO, FRANCISCO. Nacido hacia 1650, es el último escultor de una larga dinastía de artistas establecidos en el taller de Viana-Cabredo.

Para la catedral de Pamplona realizó los relieves y esculturas de los retablos de San Gregorio el Magno y San Jerónimo.

JUAN III DE ALBRET. Hijo de Alain de Albret y de Francisca Blois-Bretagne, nació en el año 1477. Casado con la reina Catalina de Navarra, debió de estar poco dotado para la política, marchando a la deriva frente al acoso de los soberanos de Francia y de Castilla-Aragón. Tras su abandono del reino, y desde su corte de Bearne, preparó dos infructuosas expediciones de reconquista de Navarra.

Muerto en 1516, fue enterrado en la catedral de Lescar. Su hija primogénita, la princesa Ana de Albret, estableció al hacer testamento, que si se lograba trasladar los cuerpos de sus padres desde la catedral de Lescar a Pamplona, se hiciera lo mismo con el suyo.

LANCELOT DE NAVARRA. Hijo ilegítimo del monarca navarro Carlos III y de María Miguel de Esparza. Educado para la vida eclesiástica en Pamplona y Toulouse, su propuesta para la mitra pamplonesa fue desestimada repetidamente por Benedicto XIII, hasta que en 1408 le encomendó la diócesis como vicario general y administrador perpetuo, pero sin la consagración episcopal.

El 27 de mayo de 1394, con apenas ocho años fue el encargado de colocar la primera piedra de la nueva catedral pamplonesa. Junto a él, debieron de estar, los reyes y sus hijas Juana y María, el vicario general Miguel de Echarri, el cabildo con su prior al frente, todos acompañados por los nobles e hijosdalgo locales. Comenzaba así la construcción de la nueva seo que se prolongaría durante más de un siglo.

Fue también, mientras ostentaba el título de vicario general, el que mandó construir el dormitorio alto de los canónigos, figurando su escudo, barras y cadenas, en las claves de los arcos.

Trasladó su residencia a un nuevo palacio espiscopal, separando así la vivienda del obispo de la que servía también de alojamiento a los reyes.

LARRAÍNZAR, FERMÍN. Maestro retablista que desplegó una importante actividad como tasador, supervisor y proyectista de obras, además de la realización de empresas artísticas.

Efectuó para la catedral, los retablos de la girola con las advocaciones de Santa Bárbara, San Fermín y Santa Águeda.

LEONOR DE TRASTAMARA. Hija del rey Enrique II de Castilla, nació en 1360. Contrajo matrimonio con el monarca navarro Carlos III en 1375. Tras una fugaz estancia en Navarra, permaneció en Castilla hasta que su marido logró que se instalara en la corte de Olite.

Coronada en 1403, durante las ausencias del monarca desempeñó la lugartenencia del reino.

Murió en Olite en 1415 y sus restos, junto a los de su esposo, reposan en el magnífico mausoleo que, a los pies del altar, construyó Jehan Lome de Tournay en la seo pamplonesa.

LUIS. Hijo del monarca Carlos III y su esposa Leonor. Nació en 1399 y murió en Estella a los seis meses. Sus restos reposan en la catedral pamplonesa.

MAESTRO DEL CLAUSTRO. Maestro escultor anónimo del que se desconocen todos los datos referentes a su vida. Sustituyó al frente del taller de Pamplona al Maestro Esteban. Su obra fue el desaparecido claustro románico de la catedral de Pamplona, del que se han conservado importantes vestigios, como el importante conjunto de nueve capiteles tratados en esta obra en el apartado de la catedral románica.

MAESTRO ESTEBAN. El año 1101 trabajaba en la obra románica de la catedral un tal *«magister operis Sancti Jacobi»*. Fue traído a Pamplona por el obispo Pedro de Roda. Algunos fragmentos de sus

esculturas de la portada de la seo pamplonesa se conservan en el museo de Navarra. En torno a la catedral fundó el taller de Pamplona, que tanta influencia tuvo en el románico navarro.

MAGDALENA DE VALOIS (1443-1495). Hermana de Luis XI. Casó en 1461 con el Príncipe de Viana Gastón, hijo de doña Leonor y Gastón IV de Foix. Muerto su marido en 1470, como Princesa de Viana, fue la tutora y regente de sus hijos Francisco Febo y Catalina, últimos reyes de Navarra. En la política navarra de la época tomó partido por Francia frente a Castilla, casando a Catalina con Juan de Albret. Muerta en 1495, fue enterrada, por deseo de la reina, su hija, en el presbiterio de la catedral.

MARIA. Hija de Carlos III, cuyos restos reposan en la catedral pamplonesa. Nació en 1384 y murió en Olite el 6 de enero de 1406. Había contraído matrimonio en 1397 con el magnate aragonés Alfonso, duque de Denia.

MUNTZER, JERÓNIMO. Este alemán, médico de Nuremberg, visitó España en los años 1494-1495 escribiendo el libro *Itinerarium sive peregrinatio per Hispanian, Franciam el Alemaniam.*

Entre sus comentarios sobre la ciudad de Pamplona dice:

«Tiene Pamplona una buena iglesia catedral, cuyo coro no está terminado todavía, aunque lo estará muy pronto. Lujoso es el retablo mayor, decorado con imágenes de plata y notable el claustro, muy semejante al de la catedral de Toledo.

Hay en la ciudad otras muy hermosas iglesias y conventos de religiosos. La población será tan grande como Ulma (Ulm)».

OBISPO. El hecho de que el capítulo Episcopado y Cabildo describa detalladamente una buena parte de las obras de cada uno de los obispos pamploneses, hace que este apartado no se ocupe de cada uno de manera individual. Por ello, se ofrece una lista de los dignatarios con anotación de los años que ocuparon la silla episcopal, así como ciertas actividades realizadas por alguno de ellos.

Los datos han sido tomados de la obra de J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona* (10 volúmenes) y del resumen realizado por J. Arraiza en *Anuario 1993*, Diario de Navarra.

San Fermín, siglo III.
Liliolo, (589-593), participó en el Concilio III de Toledo.
Juan, año 610.
Atilano, año 683.
Marciano, año 693.
Opilano, año 829, consagró San Pedro de Usún.
Wilesindo, (848-860), recibió a San Eulogio de Córdoba.
Ximeno, (880-890).
Basilio, (918-921).
Galindo, (922-938), erigió los obispados de Nájera, Álava y Aragón.
Feliza, año 945.
Valentín (947-958).
Belasco (970-972).
Bibas, año 978.
Julián (983-987).
Sisebuto (988-1000).
Exímeno (1005-1024), abad de Leire.
Sancho (1024-1052), abad de Leire, restaura Santa María de Pamplona.
Juan (1054-1068), abad de Leire, consagra la iglesia monacal.
Belasio (1068-1078).
García Ramírez, (1078-1083), obispo de Jaca y Pamplona, gobierna con la condesa Sancha.
Pedro de Roda, (1083-1115), inicia la catedral románica de Pamplona, introduce la reforma gregoriana y la liturgia romana.
Guillermo, (1115-1122).
Sancho de Larrosa, (1122-1142), funda el hospital de Roncesvalles, consagra la catedral de Pamplona.
Lope de Artajona, (1142-1159), consagra Santa María de Tudela: llegan a Navarra los cistercienses.
Sancho, Pedro y Raimundo, cisma en la Iglesia Navarra (1159-1164), parte sigue la obediencia navarra y parte la aragonesa.
Pedro Compostelano, (1164-1165), nombrado por Alejandro III.
Viviano, (1165-1166).
Pedro de París, (1167-1193), asiste al Concilio III Lateranense, trae la primera reliquia de San Fermín.
Martín de Tafalla, (1193-1194).
García Fernández, (1194-1205).
Juan de Tarazona, (1205-1211).
Espárago de la Barca, (1212-1215), pacificó los burgos de Pamplona, según una tradición, con la ayuda de San Francisco de Asís.
Guillermo de Santonge, (1216-1219).
Remigio de Navarra, (1220-1228), hijo de Sancho el Fuerte.
Pedro Ramírez de Piedrola, (1230-1238).
Pedro Ximénez de Gazólaz, (1242-1266).
Armingot, (1268-1277), destrucción de la Navarrería y saqueo de la Catedral.
Miguel Sánchez de Uncastillo, (1277-1287), inicia el claustro gótico de la catedral.
Miguel Périz de Legaria, (1287-1304), le sigue sede vacante de cinco años.
Arnalt de Puyana, (1310-1316), asiste al Concilio de Vienne.
Guillermo de Mechín, (1316-1317).
Raol Rosellet, (1317).
Miguel de Mauconduit, (1317).
Senén García de Asiáin, (1317).
Arnalt de Barbazán, (1318-1355), construye parte del claustro y la capilla Barbazana.
Pedro de Monteduc, (1355-56).
Miguel Sánchez de Asiáin, (1357-1374), elegido por el Cabildo.
Bernalt de Folcaut, (1364-1377), fue embajador de Gregorio XI en Brujas.
Martín de Zalba, (1377-1403), primer cardenal navarro, vio el hundimiento de la catedral románica (1390) y dio comienzo a la gótica (1394).
Miguel de Zalba, (1404-1406), segundo cardenal navarro.
Martín de Eusa, Nicolás López de Roncesvalles, García de Aibar, Martín de Eusa II y Lancelot de Navarra, gobernadores de la diócesis en sede vacante (1404-1420).
Sancho Sánchiz de Oteiza, (1420-1425), último obispo elegido por el cabildo.
Martín de Peralta, (1426-1457), concluyó la nave central de la catedral.
Martín de Peralta II, (1457-1458), obispo de la Navarra agramontesa.
Juan Bessarión, (1458-1462), cardenal administrador.
Nicolás de Echávarri, (1462-1468), murió asesinado por Pierres de Peralta.
Alfonso Carrillo, (1473-1491).
Cesar Borgia, (1491-1492), administrador de la diócesis.
Antonioto Pallavicini, (1492-1507), concluyó la catedral gótica.
Faccio Santori, (1507-1510), cardenal administrador.
Amaneo de Labrit, (1510-1520), cardenal administrador.
Alejandro Cesarini, (1520-1538), cardenal administrador.
Juan Rena, (1538-1539).
Pedro Pacheco, (1539-1545).
Antonio de Fonseca, (1545-1550).
Álvaro de Moscoso, (1550-1561), asistió al Concilio de Trento, publicó el *Misal* de 1556.
Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal, (1561-1573), participó en Trento.
Antonio Manrique de Valencia (1575-1577).
Pedro de la Fuente, (1578-1587).
Bernardo de Rojas y Sandoval, (1588-1596), Sínodo de 1591, cambió la fiesta de San Fermín al día 7 de julio.
Antonio Zapata y Mendoza, (1596-1600), construyó el retablo mayor de la catedral y la sacristía de los canónigos.
Mateo de Burgos y Moraleja, franciscano (1601-1606).
Antonio Venegas de Figueroa, (1606-1610).

Prudencio de Sandoval, benedictino (1612-1620), dedicó en la catedral la capilla de San Benito.
Francisco de Mendoza y Ribera (1621-1623).
Cristóbal de Lobera y Torres (1623-1625).
José González de Villalobos y Díaz, dominico (1625-1627).
Pedro Fernández Zorrilla (1627-1637).
Juan Queipo de Llano (1639-1647).
Juan Piñeiro y Osorio año 1647.
Francisco de Alarcón y Covarrubias (1648-1657).
Diego de Tejada y Laguardia (1658-1663).
Andrés Girón (1664-1670).
Pedro Roche, franciscano (1670-1683).
Juan Grande Santos de San Pedro (1683-1692).
Toribio Mier (1693-1698).
Juan Iñiguez de Arnedo (1700-1710).
Pedro Aguado (1713-1716).
Juan de Camargo y Angulo (1716-1733).
Andrés José Murillo Velarde (1725-1728).
Melchor Ángel Gutiérrez Vallejo (1729-1734).
Francisco Ignacio de Añoa y Busto (1735-1742), construyó el palacio episcopal y fue el primer obispo de Pamplona navarro, de Viana, desde la unificación con Castilla.
Gaspar de Miranda y Argaiz (1742-1767), benefactor de la catedral.
Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari (1768-1778), navarro de Errazu, erigió el seminario diocesano.
Agustín de Lezo y Palomeque (1779-1783).
Esteban Antonio Aguado y Rojas (1785-1795).
Lorenzo Igual de Soria (1795-1803).
Veremundo Arias Texeiro (1804-1814).
Joaquín Javier Úriz y Lasaga (1815-1829), navarro de Sada, fundó la Casa de Misericordia.
Severo Leonardo Andriani Escofet (1830-1861).
Cirilo Úriz y Labairu (1861-1870), navarro de Olite, asistió al Concilio Vaticano I.
José Oliver y Hurtado (1875-1886).
Antonio Ruiz-Cabal y Rodríguez (1886-1899).
José López de Mendoza y García, agustino (1899-1923).
Mateo Múgica Urrestarazu (1923-1928).
Tomás Muñiz de Pablos (1928-1935), construyó el nuevo Seminario.
Marcelino Olaechea Loyzaga, salesiano (1935-46), reformó la catedral.
Enrique Delgado Gómez (1946-1968), Administrador Apostólico de Tudela y primer Arzobispo de Pamplona, asistió al Concilio Vaticano II.
Arturo Tabera Araoz, claretiano (1968-1971), cardenal desde 1969.
José María Larrauri Lafuente, obispo auxiliar (1970-79).
José Méndez Asensio (1971-1978).
José María Cirarda Lachiondo (1978-1993), a la vez obispo de Tudela desde 1984; transformó el presbiterio de la catedral e inició la restauración de la misma.
Fernando Sebastián Aguilar, claretiano (1993-).

OBRAY, ESTEBAN DE. Maestro sillero y entallador de origen francés que desempeñó un papel decisivo en tierras navarras en el paso del gótico al renacimiento. Su obra muestra una evolución estilística que arranca del gótico flamígero hasta llegar a formas italianizantes.

Realizó diversas obras tales como la sillería del coro de la catedral de Tudela, la portada de la colegiata de Santa María de Calatayud, el retablo de San Juan Bautista de Burlada o la sillería del coro del Pilar de Zaragoza.

Sin embargo, su obra de mayor importancia es la sillería del coro de la catedral de Pamplona, repartida entre ese templo y la capilla del Museo de Navarra. En ella contó con la colaboración de Guillén de Holanda que, al parecer, realizó la mejor escultura en relieve de los tableros.

OCHANDÁTEGUI, SANTOS ÁNGEL DE. Arquitecto nacido en Durango en 1749. Realizó diversas obras en Navarra entre las que destacan el remate de la torre de la iglesia de Santiago de Puente la Reina. Nombrado en 1780 director de Caminos del reino de Navarra, su trabajo en este campo fue de gran importancia.

Dirigió, además, la traída de aguas de Subiza a Pamplona, según proyecto de Ventura Rodríguez y fue también el encargado de dirección de obras de la fachada de la catedral de Pamplona.

PERRÍN DE SIMUR. Maestro mayor de la catedral de Pamplona y probable tracista dei actual edificio gótico levantado tras el hundimiento de la construcción románica en el año 1390.

A él se atribuye la disposición de las tres naves y de las capillas entre contrafuertes, inspirada en la cercana catedral de Bayona y de acuerdo con los corrientes imperantes en otras catedrales hispanas.

Debió de fallecer antes de 1403.

PONZ, ANTONIO. Secretario de la Real Academia de San Fernando, en su *Viaje fuera de España*, publicado en 1785, habla de Pamplona y otros lugares de Navarra.

A Ponz le interesaban, sobre todo, los monumentos y las obras de arte. Cuando llega a la capital de Navarra se estaba construyendo la portada neoclásica de la Catedral.

Todo lo que le gusta el retablo mayor le disgusta «el ridículo tabernáculo moderno». El coro es «cosa singular, por su término delicado y rico de escultura». Consigna que lo hizo Miguel de Ancheta y que lo talló en un excelente roble traído de Inglaterra.

El sepulcro de Carlos el Noble le decepciona. Sólo dice de él que «está ejecutado con simplicidad, según en los tiempos en que se hizo».

PRIOR. Recibe esta denominación el superior de ciertos conventos y especialmente de las comunidades de canónigos regulares y de Órdenes militares. En Navarra se llamaron así, el del cabildo de Pamplona hasta 1859 el de Tudela hasta 1239 y el de Roncesvalles hasta la actualidad.

Los priores de Pamplona fueron estudiados por M. Arigita y Lasa en su obra *Los priores de la seo de Pamplona*. En ella, se da detallada información de cada uno de ellos, desde Aimón, primero que se documenta en 1090, hasta Juan Ángel de Muguiro, elegido prior en 1830.

A partir del año 1837 ya no se hizo provisión de la dignidad. La vida regular fue desapareciendo a la vez que el cabildo. Con el Concordato de 1851 entró esta iglesia en el derecho común, y por la bula *Ineffabili* del 29 de mayo de 1859 quedaron para siempre abolidos los estatutos, reglamentos, prácticas y costumbres, por las cuales se regía el antiguo Cabildo regular, erigiéndose un nuevo Cabildo secular, de igual naturaleza y carácter que los de las demás catedrales de España. El primer dean que presidió al nuevo Cabildo fue Gregorio Melitón Martínez, arcipreste de Palencia y comendador de Isabel la Católica, quien tomó posesión de su dignidad en 21 de abril de 1860.

RODRÍGUEZ, VENTURA. Arquitecto nacido cerca de Madrid en el año 1717. Calificado como uno de los profesionales españoles más notables del siglo XVIII. Su obra refleja como ninguna el tránsito

y la transformación de la arquitectura del barroco al neoclasicismo.

Realizó importantes obras en Navarra tales como el proyecto de la traída de aguas a Pamplona (del que subsiste el acueducto de Noain) y, sobre todo, la fachada de la catedral de Pamplona, siendo el encargado de la construcción de la misma, Santos Ángel de Ochandátegui.

SANCHA. Hija de Alfonso VII de Castilla y León y reina de Navarra por su matrimonio, en 1157, con Sancho VI el Sabio. Fue enterrada, junto a él, en la seo pamplonesa.

SANCHO GARCÉS III, EL MAYOR. Rey de Pamplona desde el año 1004 al 1035, era hijo de García Sánchez II el Temblón. Comenzó su reinado bajo el tutelaje de su madre y su abuela, hijas de condes leoneses y castellanos.

Llegó a extender su influencia desde León a Barcelona y Gascuña. Figura carismática, debió de ser el auténtico representante de la cristiandad hispana: el abad Oliba –obispo introductor del románico en Cataluña– le denomina *rex ibericus*, y el obispo Bernardo de Palencia dijo de él que «con justicia pudo ser llamado rey de los reyes de España».

Bajo su reinado se desarrolló una importante actividad constructora, que afectó a todo su dominio y ámbito de actuación.

La tradición de la diócesis afirma que este monarca estableció los límites y derechos eclesiásticos episcopales que se mantuvieron estables durante siglos.

SANCHO RAMÍREZ. Rey de Pamplona y Aragón, nacido hacia 1043 cerca de Huesca. Hijo de Ramiro I de Aragón, recibió como herencia paterna los territorios aragoneses y, tras el asesinato en Peñalén, en 1076, de su primo Sancho Garcés IV, recibió la adhesión y fidelidad del reino de Pamplona por lo que pasó a titularse «rey de los aragoneses y pamploneses» sin ninguna reserva.

Entre otras muchas actuaciones, forjó su programa político en torno a dos pilares esenciales, como fueron la apertura al Occidente europeo y la reanudación de la reconquista en el valle del Ebro. Acogió, además, en su reino, una importante corriente de comerciantes y artesanos ultrapirenaicos, que forjaron una red de núcleos urbanos y un nuevo grupo social: los francos.

Gracias a la cuantiosa donación de bienes y rentas del monarca, pudo comenzar a erigirse, hacia el año 1100, la antigua catedral románica.

Murió cerca de Huesca en 1094.

SANCHO VI EL SABIO. Rey de Navarra nacido hacia 1133. Hijo de García Ramírez el Restaurador, tuvo que culminar la obra restauradora que su padre no había podido concluir.

Sus esfuerzos militares y diplomáticos para conseguir la plena equiparación de Navarra con otros reinos hispánicos se vieron siempre acompañados por otros, destinados a reforzar la cohesión social del reino, incrementar sus recursos económicos, racionalizar las estructuras de gobierno y acrecentar los recursos fiscales. Sancho VI pretendió y obtuvo con ello un reino mejor trabado social y económicamente, más cohesionado y mejor preparado para defender su identidad durante siglos.

A su muerte en 1194, sus restos fueron inhumados en la catedral de Pamplona.

SORIA, SILVESTRE. En torno a 1760, cuando se iban a levantar los más importantes monumentos de Pamplona en estilo barroco, como la nueva Casa Consistorial, capilla de la Virgen del Camino, palacio episcopal... se acometió desde el cabildo catedralicio un primer proyecto para el trascoro.

Dicho proyecto se encargó al artista Silvestre Soria que realizó además parte de la decoración de la sacristía o el mobiliario de la biblioteca.

TEOBALDO I. Cuarto conde de Champaña, hijo del conde Teobaldo II y de Blanca de Navarra hija del rey Sancho VI el Sabio. Sucedió a su tío Sancho VII el Fuerte en el trono de Navarra, inaugurando así en este reino la dinastía de Champaña en 1234.

Hombre afable, valeroso y de gran sensibilidad, es más conocido en la historia como poeta que como político y guerrero. Aun así, sus actuaciones de carácter político fueron diversas y variadas, encaminadas, en un primer momento, a consolidar su reino frente a Aragón y Castilla. Creó, además, las nuevas circunscripciones administrativas del reino, las merindades, y racionalizó la administración del patrimonio regio.

A su muerte, en 1253, fue enterrado en la catedral pamplonesa.

THIERRY DUMONT, JUAN BUENAVENTURA. Conde de Gages. Militar belga que vivió entre 1682 y 1753. Acumuló a lo largo de su vida honores y méritos especialmente en el campo de batalla.

Fue nombrado virrey de Navarra en 1749, cargo en el que permaneció hasta su muerte. Su sepulcro, realizado por el artista Roberto Michel para la iglesia de los Capuchinos de Pamplona en 1767, fue trasladado en 1810 al trascoro de la catedral ante el temor de que fuese profanado por las tropas extranjeras.

El citado sepulcro, se encuentra actualmente en un arcosolio gótico del claustro de la seo pamplonesa.

VILLANUEVA, PEDRO DE. Campanero o «artífice de hacer campanas». En la década de 1570 trabajó en la fundición de las campanas de varias localidades navarras. En 1584 fue el maestro fundidor de la campana María de la catedral, la segunda en peso de España, con 12.052 Kgs. Murió antes de 1592.

ZABALIA, MATEO DE. Arquitecto importante dentro de la primera retablística barroca. Desarrolló gran parte de su actividad en el segundo tercio del siglo XVII en Guipúzcoa, Álava, Rioja y Navarra.

Realizó para la catedral pamplonesa tres retablos que decoraban la capilla Barbazana. Desaparecido uno de ellos en las obras de reforma de 1946, los otros se trasladaron al interior del recinto catedralicio, donde permanecen actualmente bajo las advocaciones de San Agustín y de las Santas Reliquias.


LOS PRIORES

DE LA

SEO DE PAMPLONA

POR EL

Dr D. MARIANO ARIGITA y LASA

PRESBITERO

CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

(Extrait de la *Revue Internationale des Études Basques*)

PARIS

PAUL GEUTHNER
68, rue Mazarine (6e)

HONORÉ CHAMPION
5, quai Malaquais (6e)

1910


RELACION

de la

Santa Iglesia

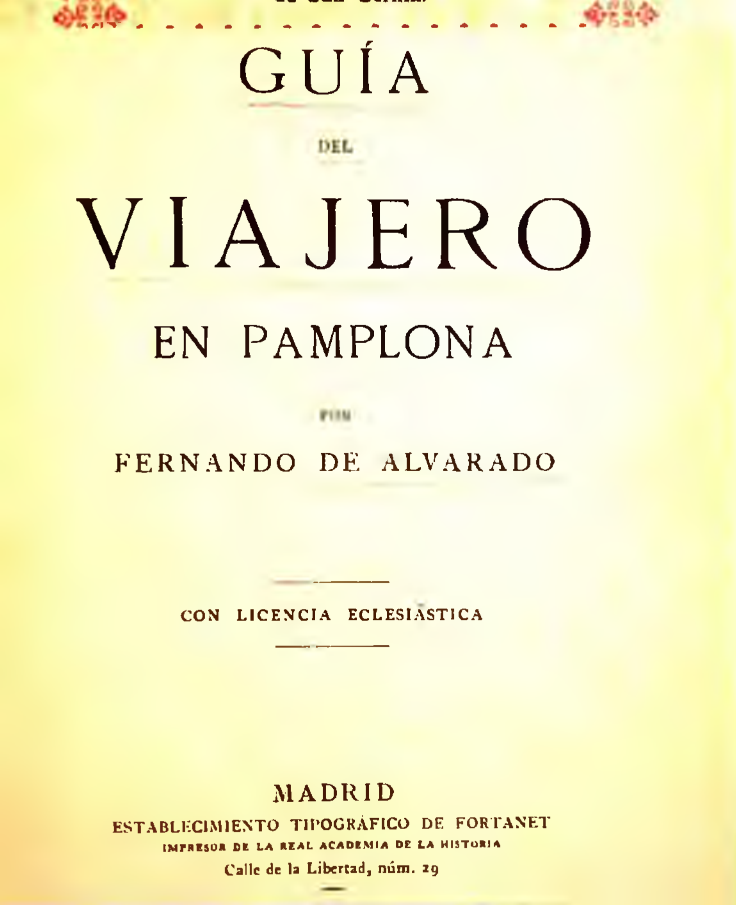
de PAMPLONA

DE LA PROVINCIA
BURGENSE

POR

FERMIN DE LUBIAN
Y SOS

En Pamplona:
a costa de la Real Cofradía del Gallico
de San Cernin.


GUÍA

DEL

VIAJERO

EN PAMPLONA

POR

FERNANDO DE ALVARADO

CON LICENCIA ECLESIÁSTICA

MADRID
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET
IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
Calle de la Libertad, núm. 29

BIBLIOGRAFÍA Y CITAS

Jesús M.ª Omeñaca Sanz

Uno de los primeros objetivos que impulsaron la elaboración de la presente obra fue ofrecer en un solo libro al lector interesado cuanto se había escrito hasta el presente sobre la catedral de Pamplona. La producción literaria anterior se halla dispersa en multitud de publicaciones de todo tipo. Era impensable una recopilación y reimpresión. Nos pareció mejor agrupar los temas y construir una redacción nueva, por especialistas actuales que recogieran la investigación y publicación anterior y la pusieran al día. Aun así, es legítima la aspiración a llegar directamente hasta esas publicaciones anteriores. Esta es la razón por la que intentamos ofrecer aquí una bibliografía amplia, ya que no pretendemos haberla conseguido exhaustiva.

No existen publicaciones que abarquen con profundidad en un solo libro todos los variados aspectos de la catedral. Las que pudieran aducirse son de carácter divulgativo, y no fruto de investigación directa. En cambio se han publicado amplios estudios sobre aspectos parciales de la catedral en revistas, enciclopedias, diccionarios y obras similares. Estos trabajos contienen a su vez, en ocasiones, amplias bibliografías que pueden interesar en aspectos más concretos. Con todo esto y los libros, formaremos un primer grupo «Bibliografía» por orden cronológico, o de aparición, que, en algunas ocasiones, irá seguido de un comentario orientativo sobre el contenido y alguna valoración crítica. Un segundo grupo ofrecerá las «Citas» de temas de la catedral en diversas publicaciones, indicando las páginas en que se tratan.

Prescindimos de las guías de tipo turístico aparecidas a partir de 1980, porque nada nuevo aportan y pueden encontrarse fácilmente. La Colección *Navarra. Temas de Cultura popular* tiene algunos títulos que pudieran ser útiles, pero raramente incorporan novedades, al menos en el tema que nos ocupa, dado su carácter eminentemente divulgativo. Quedan sin reseñar gran número de artículos periodísticos en la revista *La Avalancha* (desde 1895) o en los diarios *El Pensamiento Navarro*, *La Gaceta del Norte*, *Diario de Navarra* y quizá otros más. Su reseña hubiera rebasado incluso el intento de esta aportación a la bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA

Prudencio DE SANDOVAL, *Catálogo de los obispos que ha tenido la santa Iglesia de Pamplona, desde el año de ochenta, que fue el primero della al santo martyr Fermín, su natural ciudadano*, Pamplona 1614.

La obra, de indudable interés histórico, está en su totalidad plagiada del manuscrito del Archivo Catedral *«Catalogus episcoporum ecclesiae Pampilonensis»*, redactado hacia 1573, por el canónigo pamplonés Francisco Cruzat (1524-1589). Así lo ha demostrado Goñi Gaztambide (cfr. *Historia de los Obispos de Pamplona*, IV, 643-646 y V, 249-251). Cruzat utilizó ampliamente el Archivo de la Catedral, el de Leire y algunos libros impresos. Recoge de estas fuentes datos sobre la construcción del edificio catedralicio y sus dependencias. Sandoval fue utilizado por el P. Moret en sus *Anales del reyno de Navarra* (1684-1704).

Pascual MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus provincias de ultramar*, tomo XII, Madrid 1849, 646-652.

En la voz *PAMPLONA, Establecimientos eclesiásticos*, se halla una pormenorizada descripción de la catedral hacia 1840-45, redactada con toda probabilidad por algún canónigo del Cabildo pamplonés. Entre otras cosas, se transcriben las inscripciones de los sepulcros de los obispos, por entonces recientemente eliminadas, al colocar nuevo pavimento. Existe una edición facsímil con todo lo referente a Navarra (Valladolid, 1986).

Pedro DE MADRAZO, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño. II*, Barcelona 1886.

Se vierten en la obra los conocidos prejuicios del autor ante determinados estilos artísticos, pero puede interesar su descripción de la catedral.

M. BRUTAILS, *La Cathedrale de Pampelune*, en «Congrès Archèologique», LV[e] sesion, Paris-Caen 1889, 292-320.

En opinión de Torres Balbás, «en su parte descriptiva, la excelente monografía de Brutails no ha sido superada». Tal afirmación sigue siendo todavía válida. Interesa también el estado de la catedral en ese momento.

E. SERRANO FATIGATI, *Los claustros de Pamplona*, en «Boletín de la Sociedad de Excursiones», Madrid 1901.

Sus apreciaciones han sido ya superadas por posteriores estudios.

F. DE ALVARADO (M. Arigita), *Guía del viajero en Pamplona*, Madrid 1904.

Obra muy útil, que describe con minuciosidad la catedral en los primeros años del siglo. La historia del arte, sin embargo, no es su fuerte y se incluyen clamorosos errores. A pesar de ello, el balance de la aportación es positivo, dada la preparación del autor, su conocimiento de los archivos y sus otras obras de investigación, sin contar que, durante varios años, fue cronista del cabildo.

E. BERTAUX, *Le mausolèe du Charles le Noble a Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre*, en «Gazette des Beaux Arts», 50, 1908, 89-102.

Vicente LAMPEREZ, *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid 1909, 342-345.

Dedujo la posible filiación germánica de la planta de la catedral, al compararla con algunas alemanas y destacó la ingeniosa solución de su cabecera y girola.

Mariano ARIGITA, *La Asunción de la Santísima Virgen y su culto en Navarra*, Madrid 1910.

A pesar del título del libro, contiene abundantes noticias sobre la imagen y el culto de Santa María la Real y de la propia historia de la catedral, del cabildo, obispos y reyes de Navarra. En las notas transcribe bastantes documentos del Archivo de la Catedral, del General de Navarra y otros. En su momento fue un hito para la investigación y aún ahora puede leerse con provecho, aunque con las naturales precauciones, a la luz de posteriores trabajos históricos. El tema central del libro no ha vuelto a tratarse con tanto detalle y tan abundante documentación.

Mariano ARIGITA, *Los Priores de la Seo de Pamplona*, París 1910.

Comprende la historia de los Priores de la catedral desde el siglo XI hasta el XIX (1837), es decir, mientras duró el cabildo regular. Trabajo de investigación, del cual se sentía muy satisfecho el autor, puede iluminar muchos aspectos de la vida de la catedral, especialmente las relaciones del cabildo con los obispos. Está avalado por un abundante aparato crítico en las notas, transcribiendo en ellas frecuentemente fragmentos de documentos originales.

Mariano ARIGITA Y LASA, *Cartulario de don Felipe III, rey de Francia*. Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, Madrid 1913, VII, 158 págs.

Publica muchos documentos, generalmente mal fechados, sobre el saqueo de la Catedral en 1276. La trascripción de los documentos parece bien hecha, mucho mejor que la realizada de los documentos de *Los priores de la Seo...*, donde incurre en abundantes faltas, además de omitir varios priores, incluso de tiempos modernos.

Manuel VEGA Y MARCH (dir.), *Catedral de Pamplona, I*, en «Biblioteca Selecta de Arte Español», publicaciones Laplana, Barcelona 1924.

G. E. STREET, *La Arquitectura gótica en España*, Madrid 1926, 421-425.

Según Torres Balbás, se limitó a «describir y valorar el templo en su aspecto artístico, mencionando la disposición ingeniosa de su planta».

Onofre LARUMBE, *La Catedral de Pamplona*, en «Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra», 3.ª época, II, 1928, 91-120.

Hombre enamorado de la catedral, la describió repetidas veces con gran entusiasmo y romanticismo, pero sin aportar, en general, nuevos datos a su estudio artístico ni a su historia.

Néstor ZUBELDÍA INDA, *La Catedral de Pamplona*, Pamplona 1930.

Se trata de un folleto divulgativo o guía turística, publicada anónimamente, cuyos datos de tipo histórico-artístico, se deben, a su vez, a Onofre Larumbe. Es útil porque describe con algún detalle el estado de la catedral en los años que precedieron a las reformas de la década siguiente.

José M.ª LACARRA, *La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos*. En «Archivo Español de Arte y Arqueología», VII, 1931, 73-86.

Primeras investigaciones sobre la catedral románica, después de examinar documentos en el Archivo capitular. Saca a la luz el dato del ahora discutido «maestro Esteban» y transcribe varios documentos referentes a este momento histórico de la construcción, proponiendo interesantes sugerencias que han sido posteriormente recogidas por los historiadores.

Hannshubert MAHN, *Kathedralplastik in Spanien: Die monumentale Figuralskuptur in Kastilien, Leon und Navarra Zwischen 1230 unel 1380*, Rentlingen, 1935.

Tomás BIURRUN SOTIL, *La Sillería del Coro de la Catedral de Pamplona*, en «Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra», 1935, 286-307; 1936, 110-115.

Primer estudio extenso de la sillería, incluido también en su obra sobre el Renacimiento en Navarra. Hace una prolija descripción, un tanto farragosa, y descarta la atribución de Cean Bermúdez al supuesto Miguel Ancheta, para dar noticia del descubrimiento de Castro sobre la autoría de Esteban de Obray. La investigación posterior ha localizado a los diversos artistas que trabajaron en esta importante obra renacentista. Pero el trabajo de Biurrun se lee todavía con provecho. La descripción se redactó antes de ser desmontado y trasladado el coro en la década siguiente, en 1941-1946.

P. GERMÁN DE PAMPLONA, *Los epitafios del sepulcro de Carlos III el Noble*, en «Príncipe de Viana» 3, 1942, 31-36.

José YARNOZ, *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid 1944.

Discurso pronunciado por Yárnoz en su recepción como académico de número en la R. Academia de B. A. de San Fernando. Se hace historia de la fachada neoclásica de la catedral. La publicación incluye los hermosos planos y alzados de la catedral realizados por él mismo. Este trabajo debe completarse con el posterior de Goñi Gaztambide sobre el tema de la fachada.

J. GUDIOL, *Datos para la historia del arte navarro*, en «Príncipe de Viana», 1944, 287.

Lectura de la inscripción hallada en la pintura mural del refectorio de la catedral.

M. Lecuona, *El autor de los retablos mayores de Pamplona y Calahorra*, en «Príncipe de Viana», 6, 1945, 29-35.

L. Vázquez de Parga, *La Dormición de la Virgen en la Catedral de Pamplona*. En «Príncipe de Viana», 7, 1946, 243-258.
Estudio temático e iconográfico de la escultura de la Puerta Preciosa y la del Amparo. Se acompaña amplio reportaje fotográfico de J. E. Uranga. El pretendido error del artista que hacía a un ángel hundir su espada en el hombro de un apóstol, ya fue aclarado después por Íñiguez, aunque esta falsa interpretación se sigue repitiendo en algún autor posterior.

Leopoldo Torres Balbás, *Filiación arquitectónica de la Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 7, 1946, 471-508.
Constituye, junto con el de E. Lambert, el estudio más luminoso sobre los aspectos históricos y formales de la arquitectura gótica de la catedral. La cronología de su construcción y las particularidades de su estructura, se contemplan con gran intuición y claridad. Utiliza y cita toda la bibliografía aparecida hasta entonces. En definitiva, un estudio que ha de tenerse siempre en cuenta, aunque haya sido completado por investigadores posteriores.

L. Vázquez de Parga, *El Claustro de la Catedral de Pamplona. Iconografía de los capiteles*, en «Príncipe de Viana», 7, 1946, 621-628.
Breve descripción iconográfica de los capiteles del claustro gótico, en las escenas del Antiguo Testamento. Mero comentario de las fotos de J. E. Uranga que acompañan al texto.

Julio Caro Baroja, *Representaciones y nombres de meses (A propósito del menologio de la Catedral de Pamplona)*, en «Príncipe de Viana», 7, 1946, 629-653.
Documentado estudio de los menologios medievales en general y comentario del menologio de las claves del claustro gótico, con las ilustraciones fotográficas de J. E. Uranga.

216

Leopoldo Torres Balbás, *Etapas de la construcción de la Catedral*, en «Príncipe de Viana», 8, 1947, 9-12.
Precisiones y síntesis de su anterior artículo en la misma Revista.

Matilde López Serrano, *Evangeliarios de Navarra*, en «Príncipe de Viana», 8, 1947, 21-32.

L. Vázquez de Parga, *Los capiteles historiados del claustro románico de la Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 8, 1947, 457-465.
Estudia los datos documentales sobre el desaparecido claustro románico y describe los capiteles conservados. Abundantes fotografías de J. E. Uranga.

Juan Albizu, *Antecedentes históricos de la S. I. Catedral, de la imagen de Santa María y del Palacio Episcopal de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 8, 1947, 527-574.
Extenso artículo que recoge en estilo retórico los datos históricos sobre Pamplona, la catedral, la imagen de Santa María, etc. Puede leerse, sin pretensiones de exactitud crítica.

L. Vázquez de Parga, *El Maestro del Refectorio de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 9, 1948, 146-151.
Comentarios a las fotos de J. E. Uranga sobre la escultura monumental del refectorio gótico.

Leocadio Hernández Ascunce, *Toques y pasaclaustros de la Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 10, 1949, 315-335.
Breve aportación a la historia de la música en la Catedral.

José Goñi Gaztambide, *La fecha de construcción y consagración de la Catedral Románica de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 10, 1949, 385-395.
Esclarecimiento definitivo, debidamente justificado, de las fechas indicadas, a la luz de la documentación del archivo capitular y de referencias historiográficas.

Antonio Ubieto Arteta, *La fecha de construcción del claustro románico*, en «Príncipe de Viana», 11, 1950, 77-79.
Interesantes aportaciones, a la luz de los documentos del *Libro Redondo de la Catedral*. Sus conclusiones serían más tarde sometidas a revisión por Goñi Gaztambide.

Elie Lambert, *La Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 12, 1951, 9-35.
Excelente trabajo y, en algunos aspectos, insuperable. Traza la trayectoria cronológica de la construcción de la catedral y de todas sus dependencias. En su descripción va encajando los datos históricos con las distintas partes del complejo conjunto de edificaciones anejas al templo. Debe consultarse por todo el que quiera tener una idea exacta de la catedral pamplonesa. Acompañan abundantes planos de Yárnoz y fotografías de J. E. Uranga, que en parte pueden considerarse ya históricas.

Leopoldo Torres Balbás, *Arquitectura gótica*, «Ars Hispaniae», VII, Madrid 1952.

José Goñi Gaztambide, *Destrozos causados en la Catedral de Pamplona por dos explosiones*, en «Príncipe de Viana», 13, 1952, 407-412.
Recoge los impresionantes testimonios contemporáneos de estos sucesos. Necesario para comprender algunos aspectos del estado actual del edificio, vidrieras, ornamentación exterior, etc. Puede leerse también en la Historia de los Obispos, t. VII, 284-291.

José Goñi Gaztambide, *Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 14, 1953, 311-327 y 16, 1955, 133-146.
Fruto de la exploración sistemática del Archivo Capitular, se ofrecen documentos inéditos sobre la capilla de Jesucristo y el palacio episcopal, y las dependencias canonicales, como el claustro y sobreclaustro, la capilla de Barbazán, sala capitular, refectorio y dormitorio. Finalmente se aportan todos los datos documentales del archivo referentes a la construcción de la catedral gótica. Trabajo fundamental, imprescindible para la historia de la catedral.

P. Germán de Pamplona, *Un escudo enigmático en la iglesia y claustro catedrales de Pamplona de capital importancia para fijar su cronología parcial*, en «Príncipe de Viana», 16, 1955, 401-410.
Aportación interesante a un tema no esclarecido satisfactoriamente entonces.

Fermín de Lubián y Sos, *Relación de la Santa Iglesia de Pamplona de la provincia burgense*. Revisión, prólogo y notas, por J. Goñi Gaztambide, Pamplona 1955.
D. José Goñi preparó para su publicación este inédito episcopologio del erudito Prior de la seo de Pamplona. Comprende los obispos desde Sandoval hasta Andriani y las adiciones a varios otros del *Catálogo* de Sandoval. Edición esmerada, con ilustrativo prólogo y bibliografía final.

J. Gudiol Ricart, *Pintura gótica*, «Ars Hispaniae», vol. IX, Madrid 1955.

A. Duran Sanpere y J. Ainaud de Lasarte, *Escultura gótica*, «Ars Hispaniae», vol. VIII, Madrid 1956.

R. Mesuret, *De Pamplona a Toulouse (en torno a Juan Oliver)*, en «Príncipe de Viana», 19, 1958, 9-18.

José Goñi Gaztambide, *Los Obispos de Pamplona del s. XIV*, en «Príncipe de Viana», 23, 1962, 5-194 y 309-400.

Georges Gaillard, *L'influence du pèlegrinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre*, en «Príncipe de Viana», 25, 1964, 181-186.

José Goñi Gaztambide, *La fecha de terminación del claustro románico de la Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 25, 1964, 281-283.
Fija la fecha en 1137, adelantando algo la que había sido propuesta por Ubieto.

José Goñi Gaztambide, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Pamplona*, tomo I, 829-1.500, Pamplona 1965.

José Goñi Gaztambide, *Los Obispos de Pamplona del siglo XIII*, en «Anthologica Annua», 13, Roma 1965, 135-358.
Añade a lo publicado en la *Historia de los Obispos...*, un Apéndice de 26 documentos inéditos, pp. 325-358, años 1084-1186.

Javier Gárriz Ayanz, *La Santa Iglesia Catedral de Pamplona. Guía histórico-artística*, Pamplona 1966.
Obrita de divulgación que resume los datos (y errores) publicados hasta ese momento.

José Goñi Gaztambide, *El Coro de la catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 27, 1966, 321-325.

José Goñi Gaztambide, *Los Obispos de Pamplona del siglo XV y los navarros en los Concilios de Constanza y Basilea*, en «Estu-

dios de la Edad Media de la Corona de Aragón», vol. VIII. Zaragoza 1967.

Francisco Íñiguez, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en «Príncipe de Viana», 29, 1968, 181-235.
Luminoso estudio que incluye el análisis estilístico e historiográfico de los capiteles del claustro románico de la catedral. Posiblemente lo mejor que se ha escrito sobre el tema. Fotos de J. E. Uranga.

José Goñi Gaztambide, *El Sepulcro de Carlos III*, en «Pregón», otoño 1969.

José Goñi Gaztambide, *La fachada neoclásica de la Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 31, 1970, 5-64.
Teniendo a la vista toda la abundante documentación del Archivo Capitular, se traza una historia exhaustiva de la construcción de la fachada actual de la Catedral, recogiéndose también al final opiniones críticas sobre la misma. Trabajo de consulta imprescindible en el tema.

Javier Gárriz, *La Catedral de Pamplona*. En «Navarra. Temas de Cultura Popular» 92, Pamplona 1971.

José M.ª Jimeno Jurío, *Sepulcro del Rey Noble*. En «Navarra. Temas de Cultura Popular» 108, Pamplona 1971.

J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte Medieval Navarro*. 5 vol., Pamplona 1971-1973.
Texto de Íñiguez y fotografías de Uranga. Dentro de la sistematización construida por Íñiguez de todo el arte medieval navarro, se ocupa en los volúmenes IV y V de la catedral de Pamplona, quizá demasiado sintetizada la arquitectura y más extensa en la escultura, sin olvidar la pintura mural. Recoge la investigación precedente y aporta sus opiniones. Fotografía abundante, aunque con poca calidad en la impresión de las láminas de blanco y negro. Texto de obligada consulta.

José M.ª Jimeno Jurío, *Autores del Sepulcro de Carlos III de Navarra*, en «Príncipe de Viana», 35, 1974, 455-482.

M.ª Carmen Lacarra, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona 1974.
Tesis doctoral de la autora. Estudio de las pinturas murales de la Catedral, hoy trasladadas al Museo de Navarra. Primer trabajo sistemático sobre el tema y obra ya clásica.

R. Steven Janke, *Perrin de Simur, un desconocido maestro mayor de las obras de la catedral gótica de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 35, 1974, 449-453.
Documenta al que pudo ser el primer maestro de la obra de la catedral gótica.

Juan José Martinena Ruiz, *La Pamplona de los burgos y su evolución urbana*, Siglos XII-XVI, Pamplona 1975.

Vicente Galbete Martinicorena, *Ensayo de reconstrucción de la planta de la catedral románica de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 37, 1976, 381-398.

M.ª Antonia Del Burgo, *La Catedral de Pamplona*, León 1977.
Libro de divulgación, ampliamente comercializado desde su aparición. Recoge la historia de la catedral y su descripción, según lo publicado hasta la fecha, incluidas varias inexactitudes, ya superadas entonces. Bella fotografía en color de I. y J. Larequi.

R. Steven Janke, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior*, Pamplona 1977.
Cuidadoso y profundo estudio de la figura de J. Lome, escultor y maestro de la obra de la catedral y autor principal del mausoleo de los reyes. Tesis doctoral y obra insustituible en estos temas.

C. García Gainza y C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona 1979.
Primera monografía sobre el tema, con el indiscutible valor de la competencia de ambas autoras. Comprende ficha y fotografía de cada una de las piezas, algunas de las cuales han sido posteriormente estudiadas de nuevo por Carmen Heredia.

José Goñi Gaztambide, *Historia de los Obispos de Pamplona*, tomos I-X, Pamplona 1979, 1985, 1987, 1989, 1991.
Obra cumbre de la historiografía moderna para la diócesis y el reino de Navarra. Puede seguirse en ella, paso a paso, al hilo de los diversos episcopados, la historia de la catedral, en su materialidad y su funcionamiento, es decir, en la fábrica y el cabildo, todo avalado siempre por la documentación exacta y precisa, no sólo del archivo capitular sino de los más importantes nacionales y extranjeros. Se utiliza una bibliografía exhaustiva. Constituye una meta alcanzada de modo asombroso y a la vez, se impone como punto de partida para cualquier otra investigación posterior. A veces resulta interminable en algunas cuestiones, que de por sí fueron complicadas. Hubiera sido quizá más atractiva la edición con mayor número de ilustraciones. Pero el objetivo principal se cumple con creces y se impone absolutamente su lectura y consulta para el conocimiento histórico de la catedral.

Jesús M.ª Omeñaca Sanz, *Catedral de Santa María en Pamplona. Las vidrieras*. En «La Verdad», 21-9-1982 y 25-12-1982.

José M.ª Yárnoz Orcoyen, *Restauración del Claustro de la Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 166-167, 1982, 605-620.

Aurelio Sagaseta, *El Polifonista Michael Navarrus*, Pamplona 1983.

José Goñi Gaztambide, *La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona. Desde sus orígenes hasta 1600*, Pamplona 1983.

Varios, *Navarra. Historia y Arte. Tierras y gentes*, Pamplona 1984.
Obra de gran alarde editorial con fotografías de suma calidad. Incluye artículos referentes a la Catedral, de J. Goñi, C. Fernández-Ladreda, J. M. Omeñaca, C. Heredia, J. Fortún y C. Lacarra.

Isidoro Ursúa Irigoyen, *Las campanas de la Catedral de Pamplona*, Pamplona 1984.

M. Concepción García Gainza, *El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la Catedral de Pamplona*. En «De la Iglesia y de Navarra». Estudios en honor del Prof. Goñi Gaztambide, Pamplona 1984, 339-348.
Se refiere principalmente al retablo mayor de la Catedral, hoy en la parroquia de San Miguel, con datos históricos y consideraciones estilísticas.

Ricardo Fernández Gracia, *El Mecenazgo artístico de Don Gaspar de Miranda y Argaiz, Obispo de Pamplona*, en «De la Iglesia y de Navarra». Estudios en honor del Prof. Goñi Gaztambide, Pamplona 1984, 393-401.

Clara Fernández-Ladreda, *Iconografía musical de la Catedral de Pamplona*, Pamplona 1985.

José Goñi Gaztambide, *La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVIII*, Pamplona 1986.

Varios, *Navarra, guía y mapa*, Pamplona 1986.
En las págs. 247-249 se halla una descripción sucinta y completa de la catedral, tal como estaba en esa fecha, redactada por J. M. Omeñaca.

Javier Martínez de Aguirre, *Arte y Monarquía en Navarra. 1328-1425*, Pamplona 1987.
Trabajo de investigación, de gran solidez, presentado como tesis doctoral. Partiendo del mecenazgo de los reyes navarros de la dinastía Evreux, completa y pone al día la historia de la construcción de la catedral gótica en su etapa inicial, aportando análisis estilístico y comparativo de su arquitectura.

José Goñi Gaztambide, *La Capilla del Trascoro de la Catedral de Pamplona*. En «Hispania christiana». Estudios en honor del prof. Dr. José Orlandis, 1988, 685-718.
Documentada historia de la ornamentación del trascoro realizada en el siglo XIX con el templete de mármol, de Ugartemendía y los lienzos de Gálvez. Se devuelve a Ancheta la autoría del Crucificado, puesta en entredicho en los últimos años.

Clara Fernández-Ladreda, *Iconografía medieval mariana en Navarra*, Pamplona 1989.
En este libro, tesis doctoral, se estudian a fondo, con criterios históricos rigurosos y acertados análisis estilísticos, las diversas tallas marianas de la catedral y sus dependencias. Obra imprescindible, no sólo para el estudio de estos aspectos, sino para el de su influjo en el arte de toda Navarra.

José Enrique García Melero, *Espiritualidad y estética: Las transformaciones en los exteriores de las catedrales góticas españolas en el siglo XVIII*. «En Hispania Sacra», 41, 1989, 603-640.
Dentro del tema general del artículo, se trata de la fachada principal de la catedral de Pamplona, proyectada por Ventura Rodríguez.

Varios, *Gran Enciclopedia Navarra*, Pamplona 1990.

A lo largo de sus voces se tratan múltiples aspectos relacionados con la catedral de Pamplona. Expresamente, en la voz «Pamplona», en el tomo VIII se trata con cierta amplitud. La descripción del templo y dependencias, con la bibliografía incluida, lo mismo que el resto del arte religioso de la ciudad, fue redactada por J. M. Omeñaca. Algunos otros aspectos lo fueron por J. Arraiza.

María Larumbe Martín, *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona 1990.

En las páginas 106-110 se reseña la obra de la fachada neoclásica de la catedral, diseñada por Ventura Rodríguez y ejecutada por A. S. Ochandátegui.

Varios, *Ibaiak eta Haranak. 8. Navarra*, San Sebastián 1991.

Lo referente a la catedral está sintetizado por Clara Fernández-Ladreda en la pág. 161.

Varios, *El Camino de Santiago en Navarra*, Pamplona 1991.

Entre las págs. 184-194 se describe la catedral, a cargo de E. Ramírez Vaquero, incluyéndose también bellas fotografías de Larrión-Pimoulier, como en el resto del libro.

CITAS

Abreviaturas:

BCMN	Boletín de la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos de Navarra.
PV	Revista Príncipe de Viana
TCP	Navarra. Temas de Cultura popular.
AEAA	Archivo Español de Arte y Arqueología.

J. Iturralde y Suit, *Capiteles de la catedral románica*, BCMN, Febrero, 1895, 5-11.

J. Altadill, *Puerta de la Virgen del Amparo*, BCMN, 4.º trimestre, 1910, 43-45.

M. Arigita, *El Lignum Crucis de la Catedral de Pamplona*, BCMN, II, 7, 1911, 123-126.

F. Ansoleaga, *Signos lapidarios de la Catedral*, BCMN, 1912, 57-60.

J. Altadill, *Crucifijo del Trascoro*, BCMN, 1912, 281-283.

F. Ansoleaga, *Puerta del Refectorio*, BCMN, 1913, 41-44.

J. Altadill, *La Puerta de San José*, BCMN, 1914, 210.

J. Altadill, en *Geografía del País Vasco Navarro*, Barcelona 1915.

Catedral: catedral románica, 316-323
capiteles del claustro románico, 690-770
puertas en el claustro gótico, 754-759
sepulcros en el claustro gótico, 763-764
sepulcro de Carlos III, 760-762
claustro gótico, 765-768
relicarios y orfebrería, 778-780
fachada actual, 827-829

J. Etayo, en *II Congreso de Estudios Vascos. Guía del Congresista*, Pamplona 1920.

La catedral: 20-25.

J. Altadill, *La Crucifixión. Tabla del siglo XIII existente en la Catedral de Pamplona*, BCMN, 1921, 137-142.

J. Altadill, *El Evangeliario*, BCMN, 1924, 46-47.

O. Larumbe, *Catedral de Pamplona*, en *Navarra MCMXXV*, Ed. Emilio García Enciso, Pamplona 1925.

Ferviente loa de la catedral, descrita en esa fecha. En la misma publicación se hace otra descripción de la misma, en el artículo *Pamplona*. Interesante foto del conjunto catedralicio, por el este.

J. Ilundáin, *Guía de Pamplona y Navarra*, Pamplona 1926.

Anónimo, *Guía Turística de Navarra*, Pamplona 1929.

La catedral, 18-27.

L. Torres Balbás, *La Catedral románica de Pamplona*, AEAA, 1931, 85-86.

M. Gómez-Moreno, *El Arte Románico Español*, Madrid 1934, 134-136.

T. Biurrun, *La Escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona 1935.

Catedral: Retablo mayor, 361-363
Retablo de S. Juan Bautista, 288
Retablo de La Piedad, 363
Sillería del coro, 229-253
Reja del presbiterio, 429-435
Reja del coro, 435-441
Custodia de plata, 445
Crucifijo de marfil, 470
Placa de marfil Sta. Cecilia, 469-470
Terno encarnado (Cruzat), 459-463

T. Biurrun, *El arte románico en Navarra*, Pamplona 1936.

Catedral románica, VI, 20, 39-43, 58, 110-112, 160, 292, 349, 445-463.

Trata sobre las fechas de la catedral románica y comenta los capiteles de su claustro.

J. Clavería, *Iconografía y Santuarios de la Virgen en Navarra*, Pamplona, tomo I, 1941; tomo II, 1944.

En el tomo I se dedican algunas páginas a las imágenes marianas de la Catedral, mezclando datos históricos con evocaciones líricas. Así, sobre la Virgen del Amparo, 63-65; la de las Buenas Nuevas, 66; la de la Paz (Grupo de la Epifanía del claustro), 93-94; la del Sagrario, 102-119. No menciona la del Consuelo, ahora en la Barbazana, que por entonces estaba en el Refectorio.

J. E. Uranga, *Una fecha en la construcción de la Catedral de Pamplona*, en PV, 4, 1943, 165.

Publica la fecha del relieve votivo –1394– que ya había sido leída por otros anteriormente.

M. de Montesa, *El sepulcro de Don Leonel*, en PV, 6, 1945, 148-149.

Identificación de Don Leonel de Garro, por la heráldica.

Anónimo, *Se restaura la «Tabla de la Crucifixión» de la Catedral*, en PV, 6, 1945, 709-710.

M. Núñez de Cepeda, *Guía Completa del País Vasco Navarro*, Pamplona 1947.

Catedral de Pamplona, 97-104.

J. R. Castro, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona 1949.

Publicado también en PV y TCP.

M. E. Gómez-Moreno, *Breve historia de la escultura española*, Madrid - 1951.

Escultura de la catedral, 39, 53, 58, 59. Varias fotografías, 35, 97-100, 105-107.

C. Sarthou y P. Navascués, *Catedrales de España*, Madrid [1] 52, [10] 1992.

Catedral de Pamplona, 223-226. El texto apenas se ha retocado desde la primera edición.

Ed. Gómez, *Guía Turística de Pamplona*, Pamplona 1954.

Catedral, 41-56.

Anónimo (J. E. Uranga), *El Camino de Santiago a través de Navarra*, Pamplona 1954.

J. E. Cirlot, *Guías Artísticas de España. Navarra*, Barcelona, s. a.

Excelente guía, en su momento, hacia 1955. Catedral de Pamplona, 10-38.

J. M. Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, Pamplona, 1957.

Hay edición facsímil, de 1986. Obra muy útil y curiosa, especialmente para el tema de la catedral.

G. Gaillard, *El capitel de Job en los museos de Toulouse y Pamplona*, en PV, 21, 1960, 237-240.

J. Clavería y A. Valencia, *Crucifijos en Navarra*, Pamplona 1962.

Fotografía y breve ficha de los crucifijos de la catedral: gótico, 42-43, de Ancheta, 58-59 y cruz arzobispal, 90-91.

L. M. de Lojendio, *Navarre romane*, Rev. Zodiaque, Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vire (Yonne), 1967.

Prólogo de G. Gaillard. Hay edición en español, de Ed. Encuentro, 1978, y un resumen en TCP, n.º 85. Historia de la catedral románica y estudio de los capiteles de su claustro: 220-236.

VARIOS, *Atlas de Navarra*, Barcelona 1972.

J. M. DE AZCÁRATE, *Sincretismo de la escultura románica navarra*, en PV, 37, 1976.
Capiteles románicos de la catedral: 135, 145, 146, 149.

VARIOS, *Navarra a través del arte*, Pamplona 1978.
210 diapositivas. Los comentarios de las correspondientes a la Catedral son de C. García Gainza, J. L. Molins y J. M. Omeñaca.

J. M. OMEÑACA, en *Itinerarios por Navarra. Montaña. Pamplona*, dir. A. Floristán, Pamplona 1979.
Catedral, 158-159. Museo Diocesano, 175-178.

J. J. ARAZURI, *Pamplona. Calles y barrios*, 3 vol. Pamplona 1979-1980.
Fotos curiosas históricas en los tres volúmenes. Ver «Catedral» en los índices, en el III, para las páginas.

I. MALAXECHEVERRIA, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona [1] 1982 y [2] 1990.

C. HEREDIA, *El Retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*, Pamplona 1982.
Relicario del Lignum Crucis, de la catedral: 68-71.

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid 1983.
Fachada de la Catedral: 23, 77, 126. Artículo de Pedro Navascués Palacio: 111-130.

C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *La Arqueta de Leire y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona 1983.
Capiteles del claustro románico: 24-50.

C. LACARRA, *Los murales de la Catedral de Pamplona*, en Reales Sitios, 82, 1984, 65-72.

A. SAGASETA y L. TABERNA, *Órganos de Navarra*, Pamplona 1985.
Órganos de la catedral, 265-272.

VARIOS, *Gran Atlas de Navarra*, Pamplona 1986.
Casi nada de la Catedral.

C. HEREDIA, *Orfebrería de Navarra. 1. Edad Media*, Pamplona 1986.
Relicarios del Sto. Sepulcro, 26-29, del Lignum Crucis, 34-35 y de la Santa Espina, 53-54.

C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Guía para visitar los Santuarios Marianos de Navarra*, Madrid 1988.
Catedral de Pamplona, 39-48.

R. BUENDIA, en *Tierras de España. Navarra*, Madrid 1988.
En el extenso capítulo que dedica esta obra al Arte en Navarra, R. Buendía recoge todo el de la catedral, integrando en su autorizada visión las investigaciones últimas publicadas hasta el momento.

P. ECHEVERRÍA y J. J. VELEZ, *López de Gámez y Ancheta comparados. Las claves del Renacimiento norteño*, PV, 185, 1988, 477-534.
Ultimas investigaciones sobre el Cristo de Ancheta.

C. HEREDIA, *Orfebrería de Navarra. 2. Renacimiento*, Pamplona 1988.
Evangeliario, 16-18; Custodia, 19-21; Busto-relicario de Santa Ursula, 22-23; Cruz de S. Juan Bautista, 50-51; Templete eucarístico, 65-67.

C. GARCIA GAINZA, *Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV Centenario de su muerte*, en Goya, 207, 1988, 132-137.
El Cristo y el S. Jerónimo de la catedral.

C. GARCIA GAINZA, *Actuaciones de un obispo postridentino en la Catedral de Pamplona*, en Lecturas de Historia del Arte, Vitoria 1992, 111-124.
El retablo mayor y el templete eucarístico.

J. GOÑI GAZTAMBIDE, *¿Quién costeó la sacristía de los canónigos en la Catedral de Pamplona?* en Diario de Navarra, 7-8-1992, 26.

A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La Catedral*, Madrid 1993.
Ver «Pamplona» en el índice de nombres.



Arte Medieval Navarro

La S. I. Catedral de Pamplona

Descripción de la misma y relación de sus valores artísticos e históricos.

Primera edición



Precio 1 peseta

PAMPLONA - Imprenta Diocesana - Año 1930

NOTAS

LITURGIA Y CULTO

1. RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia* (BAC 132), Madrid 1955, t. I, p. 7.r; SARTORE, Domenico y TRIACCA, Achille. *Nuovo Dizionario di Liturgia*. Milano 1988, pp. 717 y ss; MARTIMORT, A. G., *La Iglesia en oración*. Barcelona 1964, pp. 34 ss.

2. CONCILIO VATICANO II. *Constitución «Sacrosantum Concilium»*, (BAC 252). Madrid 1965, pp. 148 ss; PIO XII, *Encíclica «Mediator Dei»*, noviembre de 1947.

3. *Estado y descripción de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona*. Pamplona 1626, junio 18, fol. 10.

4. GOÑI GAZTAMBIDE, José. *Historia de los Obispos de Pamplona*, t. I, Pamplona 1979, pp. 279 y 256; RIGUETTI, Mario, *o. c.*, t. I, p. 155; *Diccionario de Historia eclesiástica de España*, del C.S.I.C., p. 1.305; *Estatutos de la S. I. Catedral de Pamplona*, Pamplona 1920, p. 4.

5. *Nuovo Dizionario...*, p. 779; *García Villoslada, Ricardo, Historia de la Iglesia de España*, t. I, Madrid 1979, p. 583.

6. *Archivo Catedral de Pamplona*, O 30, orig. De los cuatro breviarios hace relación José GOÑI GAZTAMBIDE en *Revista Española de Teología*, XVII, 1957, pp. 285 y 286, n. 18-21; DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad, *La Miniatura Medieval en Navarra*, Pamplona 1988, pp. 110 ss.

7. MOSQUERA ARMENDÁRIZ,, José Antonio, *Compendio de la vida y obra de A. G. de Brocar*, Pamplona 1989, p. 25 ss; Biblioteca Nacional, Madrid, Incunable 2.575. HUARTE, José María, *Diario de Navarra*, 8 de octubre de 1929.

8. GOÑI GAZTAMBIDE, José, *Los navarros en el Concilio de Trento*, Pamplona 1947, p. 176 ss; PÉREZ GOYENA, Antonio, *La Santidad en Navarra*, Pamplona 1947, p. 171.

9. GOÑI GAZTAMBIDE, José, *Historia de los obispos de Pamplona*, t. IV, p. 535.

10. Ídem, *La adopción de la liturgia tridentina y los libros de coro en la Diócesis de Pamplona*, «Príncipe de Viana», n.º XXIV, pp. 3 ss.

11. *Estado y Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona* (Pamplona 1626), redactado por los comisionados del Cabildo que recogieron varias normas anteriores; *Manual Teórico práctico de las ceremonias de la Sta. Iglesia Catedral de Pamplona en las principales festividades del año*; comienza en 1866 y contiene notas de 1910, se halla en el *Archivo Catedral de Pamplona*, fondo de manuscritos...

12. GOÑI GAZTAMBIDE, José, *Historia de los Obispos de Pamplona*, t. III, p. 333.

13. Ídem, t. II, p. 495. No queda claro si siempre se iba a la sala Preciosa o si las normas se refieren a veces a la lectura del martirologio que solía concluir con la antífona «*Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum ejus...*».

14. Idem, *La Capilla del Trascoro de la Catedral de Pamplona*, en «Hispania Sacra», Zaragoza 1988, p. 685-718; A.C.P., *Manual teórico práctico...*, p. 190.

15. Esta ceremonia llegó a ser una de las más populares en Pamplona. Dice el *Manual teórico...*, p. 257, que «no se hace ahora (en 1875, más o menos) con la devoción y gravedad que se hacía antiguamente..., porque son muchas las irreverencias y acciones impropias del Templo del Señor las que se cometen durante la estación del trascoro a causa de la mucha gente que suele concurrir, en su mayor parte jóvenes de ambos sexos y niñeras con los niños, a presenciar la ceremonia de tremolar la bandera. Además del ruido y atropellos originados por la aglomeración de gentes, hay que añadir que se suben a las mesas de los altares de S. Juan, Sto. Cristo y Sta. Catalina, y hasta al pulpito de S. Juan, muchachos crecidos y lo mismo algunas niñeras para ver mejor. Es también de advertir que desde el año 1866 ha cambiado mucho esta ceremonia; porque antiguamente se reducía a tremolar pausadamente dos o tres veces la bandera y mostrarla al pueblo; y ahora simulan algunos Sres. Capitulares 'un verdadero capeo' con la bandera, y otros ademanes mímicos, al tiempo de tremolarla, tanto que más de una vez hemos oído llamar a esta ceremonia 'función del capeo', y a otros hemos oído decir por guasa que iban a ver capear...».

16. ARAZURI, Joaquín, *Pamplona, calles y barrios*, t. III, Pamplona 1980, p. 97. PÉREZ OLLO, Fernando, *Ermitas de Navarra*, Pamplona 1983, p. 196.

17. NÚÑEZ DE CEPEDA, Marcelo, *Los votos seculares de la ciudad de Pamplona*, Pamplona 1942; *Archivo Catedral de Pamplona*, Fondo de Manuscritos, «Manual Teórico...», p. 119.

18. *Privilegio de la Unión*, edición de Pamplona 1685, c. V, p. 19 ss.

19. *Manual Teórico...*, p. 590 ss.

20. ARRAIZA, Jesús, *San Fermín Patrono*, Pamplona 1989, p. 41.

21. *Defensa crítico-histórico-canónico-legal de la Ciudad de Pamplona, metrópoli y cabeza de el Reyno de Navarra*, Pamplona 1972; GOÑI GAZTAMBIDE, José, *o. c.*, t. VII, p. 527 ss.

22. Por cierto que cuando en 1680 pide la Congregación de Ritos ciertos breviarios y misales antiguos para verificar y dar su aprobación al Oficio de San Fermín escrito por el Padre Moret, la Diputación se negó a enviarlos por no verse el Reino privado de «memorias tan antiquísimas con que se honran» (Cfr. Jesús ARRAIZA, *San Fermín Patrono*, Pamplona 1989, p. 113).

23. GOÑI GAZTAMBIDE, José, *o. c.*, t. I, p. 646.

24. NÚÑEZ DE CEPEDA, Marcelo, *o. c.*, p. 34.

25. ARIGITA, Mariano, *San Miguel de Excelsis*, Pamplona 1904, p. 139 ss; *Manual Teórico...*, pp. 512 ss.

26. ARIGITA, Mariano, *La Asunción de la Santísima Virgen y su culto en Navarra*, Pamplona 1910, pp. 45 ss.

27. *Estado y descripción...*, p. 71 ss.

28. ARIGITA, Mariano, *o. c.*, p. 74; GOÑI GAZTAMBIDE, José, *o. c.*, t. II, p. 666.

29. *Manual Teórico...*, p. 910. En el ritual catedralicio figura efectivamente la batalla citada de Villaviciosa; en otros lugares se cita como motivo de esta fiesta la batalla de Almansa, ganada en 1707 por el mismo Felipe V contra el Archiduque Carlos. Juan José MARTINENA RUIZ, *El himno de Navarra*, Pamplona 1987, pp. 47 y 52.

30. *Estatutos de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona*, editados en Pamplona en 1866, 1920 y 1931; *Reglamento de Coro*, Pamplona 1931.

31. GOÑI GAZTAMBIDE, José, *o. c.*, t. II, p. 495; t. IV, p. 601; t. IX, p. 220; *Estado y descripción...*, fol. 40 ss.

EPISCOPADO Y CABILDO

EPISCOPADO

1. Para los obispos de los siglos VI al XIX inclusive nos remitimos a nuestra *Historia de los obispos de Pamplona* (Pamplona 1979-1991), diez tomos, y prescindimos de citas, pues cada obispo es fácilmente localizable.

2. C. ROBLES MUÑOZ, *Iglesia y navarrismo (1902-1913). La dimisión del obispo López Mendoza*, en «Príncipe de Viana» 49 (1988) 709-737; A. M. PAZOS, *El Clero navarro 1900-1936* (Pamplona 1990); *Gran Enciclopedia Navarra* (GEN) (Pamplona 1990) VII 122 (J. Gorricho Moreno).

3. C. MOREDA DE LECEA, *Don Mateo Múgica Urrestarazu* (Pamplona 1992); GEN VII 436-437 (J. Gorricho Moreno).

4. GEN VII 449 (J. Gorricho Moreno); «Boletín Oficial del Obispado de Pamplona» (Bol.) 1928, 411-412, 637-642; 1929, 552-556; 1930, 613-634; 1932, 87-90, 97-100; 1933, 277-281, 329-331; 1935, 337-344; 1939, 422 y 1948, 73.

5. GEN VIII 199-200 (J. Gorricho Moreno); S. BEGUIRISTÁIN, *Pasó haciendo el bien* (Pamplona 1946) (antología de sus escritos); J. A. MARCELLÁN, *Cierzo y bochorno. Fenómeno vocacional de la Iglesia en Navarra (1936-1986)* (Estella 1988) 56-72; Bol. 1946, 65-67; «El Pensamiento Navarro» 22 oct. 1972 y 30 agosto 1971.

6. GEN IV 23 (J. Gorricho Moreno), MARCELLAN, 79-218; Bol. 1946, 328; 1978, 183-185; «El Pensamiento Navarro» 3 y 4 marzo 1978.

7. GEN X 408 (J. Gorricho Moreno); C. E. MESA, *El cardenal Tabera. Semblanza bio-*

gráfica (Medellín. Colombia. 1982: MARCELLÁN. 218-226.

8. Bol. 1972. 10-11: 1974. 545-550: MARCELLÁN. 226-231.

9. Bol. 1978. 49-50: 1990. 13-14. 29-52. 58-61: 1991. 775-776: 1992. 579-581: MARCELLÁN. 231-241: «Diario de Navarra». 8 diciembre 1991 y 16 mayo 1993.

CABILDO

1. MGH. *Concil.* 2. 308-421.

2. A. J. MARTÍN DUQUE. *Documentación medieval de Leire (siglos IX a XII)* (Pamplona 1983). p. 48.

3. PRUDENCIO DE SANDOVAL. *Catálogo de los obispos... de Pamplona* (Pamplona 1614) 28v.

4. Arch. Gen. Nav.. Cartulario II. 146-147: ed. M. MAGALLÓN. *Colección diplomática de San Juan de la Peña* (Madrid 1903-1904). n. 29 con fecha 1020; A. UBIETO. *Cartulario de San Juan de la Peña* (Valencia 1962) n. 44 con fecha 1027.

5. Arch. Catedr. Pamplo.. Libro Redondo. f. 216.

6. J. GOÑI GAZTAMBIDE. *Historia de los obispos de Pamplona*, I (Pamplona 1979) 256-262; IDEM. *La formación intelectual de los navarros en la Edad Media (1122-1500)*, en «Estudios Edad Media Cor. Aragón» 10 (1975) 145-146.

7. A. UBIETO. *Obituario de la Catedral de Pamplona* (Pamplona 1954).

8. F. CRUZAT. *Catalogus episcoporum ecclesiae Pampilonensis*, f. 12 (Bibl. Catedr.. Cod. 124).

9. GOÑI GAZTAMBIDE. I 262 (1085).

10. ÍDEM. *Catálogo del Archivo de la Catedral de Pamplona*, I (829-1500) núms. 139. 213. 232. 258 y 260.

11. ÍDEM. *Hist. obispos*, I 391-396; A. J. MARTIN DUQUE. *El inglés Roberto, traductor del Corán*, separata de «Hispania» 22 (1962) n.º 88.

12. GOÑI GAZTAMBIDE. *Hist. obispos*, I 648-649.

13. Ibíd.. 616-618; ÍDEM. *Un interesante decreto episcopal del siglo XIII sobre la confesión*, en «Hisp. Sacra» 6 (1953) 139-149.

14. GOÑI GAZTAMBIDE. *Hist. obispos*, I 639-640 y 730-731.

15. Ibíd.. II 156-159 y 237-239.

16. II 494-497.

17. I 297. 375. 642-643 y 683-684; II 167.

18. M. ARIGITA. *Cartulario de don Felipe III, rey de Francia* (Madrid 1913) p. 118; Arch. Catedr. Pamplo.. F 2. f. 89 y 90 v; CC 4. orig: *Hist. obispos*, II 47.

19. Arch. Catedr. Pampl.. G. 130.

20. G 62.

21. GOÑI GAZTAMBIDE. *Catálogo*, núms. 1867. 1892. 1940 y 2056.

22. Ibíd.. núms. 1966. 1992. 1993. 1994. 2022. 2056 y 2079.

23. *Hist. obispos*. IV 231-234. 447-477. 573-584 y 608-611.

24. V 234-236.

25. VI 21-37. 182-190 y 258-266.

26. J. M. OMEÑACA SANZ. *La Catedral, iglesia madre de la diócesis*, en la obra colectiva *Testigos de Cristo de la Iglesia en Navarra* (Pamplona 1993) 108.

27. GOÑI GAZTAMBIDE. *La formación intelectual*, 145-152.

28. ÍDEM. *Hist. obispos*. III 242-245.

29. J. M.ª HUARTE. *Documentos inéditos. Cédula real al Consejo de Navarra* (prohibiendo a los navarros salir a estudiar a Francia). en BCMN. 1927. 574-576.

30. GOÑI GAZTAMBIDE. *Hist. obispos*, IV 93-94.

31. Ibíd.. III 177 y 361.

32. III 435-438: J. VERGARA CIORDIA. *Colegios seculares en Pamplona (1551-1734). Estudio a la luz de sus Constituciones* (Pamplona 1991) 48-53.

33. V 85-91 y 221-229.

34. V 476-479. 336-337 y 86; IV 589. nota 97; J. SALVADOR Y CONDE. *La Universidad en Pamplona* (Madrid 1949) 99-102. 134 y 161.

35. VI 216-218.

36. I 433-478.

37. Cf. nota 11.

38. GOÑI GAZTAMBIDE. *Los españoles en el concilio de Constanza*, en «Hispania sacra» 18 (1965) 111-113; IDEM. *Los obispos de Pamplona del siglo XV y los navarros en los concilios de Constanza y Basilea*, en «Estudios Edad Media Cor. Aragón» 1 (1962) 401-403; 8 (1967) 347-363.

39. ÍDEM. *Hist. obispos*. III 35-37; IDEM. *El tratado «De superstitionibus» de Martín de Andosilla*, en «Cuadernos de Etnología y Etnografía» 3 (1971) 249-322.

40. T. GARCÍA BARBERENA. *Un canonista español. El Dr. Don Remiro de Goñi. Su vida, su obra científica (1481-1554)* (Pamplona 1947).

41. IV 42-45.

42. IV 643-646.

43. IV 411-414; F. CORTINES MURUBE. *Melchor de Gallegos, teólogo y jurista*, en «Archivo Hispalense», 2.ª época, n.º 20 (1946).

44. VI 109-111; M.ª PUY HUICI. *Martín de Argaiz, cronista de Navarra*, en «Hispania» 16 (1956) 267-303.

45. V 153 y nota 117. y p. 205.

45. V 153 y nota 117. y p. 205.

46. VI 477-478 y 494 (índice).

47. VIII 136-137 y 448; A. PÉREZ GOYENA. *Ensayo de bibliografía Navarra*, III (Burgos 1951) 228; M. ARIGITA. *Los priores de la Seo de Pamplona* (París 1910) 61-62.

48. IX 165-461.

49. Elegido canónigo en 1730. fue nombrado síndico del Cabildo el 13 de julio 1731, cargo que desempeñó hasta el 27 de enero de 1747. falleciendo el 11 de julio del mismo año (VII 281; Lib. 3 Acuerdos Capitulares 88. 274 y 283v).

50. *Gran Enciclopedia Navarra* (GEN) V 91-92 (J. Goñi Gaztambide).

51. En nuestra *Historia de los obispos de Pamplona* se localizarán fácilmente sus biografías. Por eso nos abstenemos de multiplicar las citas.

52. IX 625-626.

53. La bula *Ineffabili* y su ejecución en *Estatutos de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona. Año de 1866.* (Pamplona 1866) 14-25.

54. A. MERCATI. *Raccolta di concordati*, II 252-255.

55. R. RITZLER - P. SEFRIN. *Hierarchia catholica*, VIII (Padua 1979) 363.

56. Ibíd.. 387; GOÑI GAZTAMBIDE. *Hist. obispos*, X 33.

57. RITZLER-SEFRIN VIII 510; T. MINGUELLA. *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, III (Madrid 1913) 241-252.

58. *Diccionario de Historia eclesiástica de España. Suplemento I* (Madrid 1987) 41-42 (J. Goñi Gaztambide).

59. Ibíd. 268 (J. Goñi Gaztambide).

60. GEN. V 468 (J. Arraiza).

61. GEN. XI 510 (J. Arraiza).

62. GEN. VIII 278 (F. Pérez Ollo); «Diario de Navarra» 2 abril 1987.

63. L. DE ECHEVERRIA. *Episcopologio español contemporáneo (1868-1895)* (Salamanca 1986) n. 492.

64. A. PEREZ GOYENA. *Rectores del Seminario Conciliar*, en «La Avalancha» 1938. 220. 267-268 y 285; 1939. 3-4. 17. 26 y 41-42. Cf. además *Historia obispos* X 33-34 (sobre González); DHEE IV 2813-2814 (sobre Zubeldía); A. PAZOS. *El clero navarro (1900-1936)* (Pamplona 1990). Cf. nota 71.

65. B. FAGOAGA. *Maestro de tres generaciones, D. Pedro M.ª Ilundáin* (Vitoria 1950).

66. *Hist. obispos*, X 33-34.

67. PEREZ GOYENA. *Ensayo VIII* 567-568; GEN. VI 486 (F. Pérez Ollo; J. IBARRA. *Biografías de los ilustres navarros del s. XIX y parte del XX* (Pamplona 1953. IV 211-213; «La Avalancha». n.º del 8 dic. 1902.

68. GEN. I 499 (J. Goñi Gaztambide).

69. Bol. 1931. 389; 1933. 379 y 1939. 133-134.

70. A. RENEDO. *Escritores palentinos*, II (Madrid 1914) 394-397; A. PEREZ GOYENA. *Contribución de Navarra y de sus hijos a la historia de la S.E.* (Pamplona 1944) 237-240; PAZOS.

71. B. FAGOAGA. *Por sendas de rectitud (D. Joaquín Elcano)* (Vitoria 1944); PAZOS. 496.

72. GEN. VI 456 (J. Omeñaca); «Príncipe de Viana» 3 (1942) 494.

73. DHEE II 1040 (J. Goñi Gaztambide). GEN. V 393 (J. Tanco Lerga).

74. GOÑI GAZTAMBIDE. en «Príncipe de Viana» 39 (1978) 1-3.

75. M. IRIBARREN. *Escritores navarros de ayer y de hoy* (Pamplona 1970) 72-73; GEN. III 495 (J. Goñi G.).

76. GEN. V 306 (J. Omeñaca).

77. Cf. nota 60.

78. Bol. 1990. 592-593.

79. Arch. Catedr. Pampl.. Secr. Cap. 1983. n. 41.

80. Ibíd.. n. 67. 1.º. 70 y 71.

81. Bol. 1985. 14-17.

CATEDRAL E INSTITUCIONES CIVILES

EL SEÑORÍO EPISCOPAL DE PAMPLONA HASTA 1276

1. Es cierto que se echa en falta, por ejemplo, una edición de los fondos documentales de la época conservados en el archivo catedralicio cuyo benemérito responsable, J. GOÑI GAZTAMBIDE, publicó ya un somero pero completo y útil catálogo de los fondos medievales (*Catálogo del archivo catedral de Pamplona. 1. 829-1500*, Pamplona. 1965). No la puede suplir. a los efectos aquí contemplados. la abrumadora erudición del mismo J. Goñi Gaztambide en su estudio. todavía reciente. sobre los obispos pamploneses (*Historia de los obispos de Pamplona. 1. Siglos IV-*

XIII, Pamplona, 1979). Sigue, por otro lado, inacabada la investigación sobre el dominio catedralicio –renta señorial, renta eclesiástica y renta jurisdiccional hasta 1177– emprendida hace tiempo por C. Muñoz García quien, sin embargo, anticipó diligentemente un extracto de sus primeros análisis, ajustados a las modernas pautas metodológicas (*El dominio de la catedral de Pamplona hasta 1145*, «Actas del VII Congreso internacional de estudios pirenaicos. Seo de Urgel, 1974», 6, Jaca, 1983, p. 123-132, 2 lám).

2. Además de abundante documentación sobre el tema, conservada principalmente en el archivo municipal de Pamplona, en su introducción aporta importantes precisiones sobre el tema la obra de J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros de Navarra. I. Fueros derivados de Jaca. 2. Pamplona* . Pamplona, 1975. Desde una perspectiva más amplia, L. J. Fortún Pérez de Ciriza aborda la fase de extinción (1276-1319) en un estudio enmarcado en el presente libro.

3. *Quam vis oppulenta Roma prestita sit Romanis, Pamplona non destitit prestare suis*, J. M. Lacarra, *Textos navarros del Códice de Roda* , «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», 1, 1945, p. 268-270 (Códice Rotense, Bib. de la Real Academia de la Historia, núm. 78, f. 190r).

4. En el mismo códice se intercalan no sólo la *Historia* hispano-goda de San Isidoro (f. 167-176v), sino también dos versiones del mencionado elogio de Hispania (f. 195v y 198r).

5. *Historiarum adversus paganos libri septem* (Cód. Rotense, f. 1-155), de inspiración agustiniana.

6. Mediante el llamado «Códice Vigilano» o «Albeldense», terminado en el año 976, como depósito de los instrumentos fundamentales de compenetración social en la vida religiosa y civil (la «Colección canónica hispana» y el *Liber Iudiciorum*). Fue copiado casi íntegramente poco después (992) en el llamado «Códice Emilianense» por un grupo de trabajo dirigido por el obispo pamplonés Sisebuto. Cf. A. J. Martín Duque, *Algunas observaciones sobre el carácter originario de la monarquía pamplonesa*, «Homenaje a José María Lacarra», 2, Pamplona, 1986, p. 525-530.

7. *Hic locus providus, factus a Deo, ab hominne inventus, a Deo electus*.

8. *Hic locus semper victor, et pompa virtutum, Pampilona, presidium bonis*.

9. *Montes in circuitu eius et Dominus in circuitu populi sui ex nunc et usque in seculum*. (cf. Ps. 124.2).

10. *Quam Dominus pro sua misericordia innumerabilium martirum reliquiarum condidit artem... quorum orationibus inter nimicas et barbaras gentes custoditur inlesam... Si homines silebant ad vigilia, martirum lapides proclamabant ad vigiles excitandas*.

11. Desde 1162. Cf. A. J. Martín Duque, *Sancho VI el Sabio y el fuero de Vitoria*, «Vitoria en la Edad Media», Vitoria, 1982, p. 283-295; J. Gallego Gallego y E. Ramírez Vaquero, *Rey de Navarra, rey de Portugal, títulos en cuestión (siglo XII)*, «Príncipe de Viana», 48, 1987, p. 115-120.

12. Siquiera por ahora a título de mera curiosidad, cabe señalar que los nombres *Firmus* y *Firmianus* se usaron en tierra navarra durante época romana (C. Castillo, *La onomástica en las inscripciones romanas de Navarra* , «Segundo Congreso General de Historia de Navarra. Comunicaciones», 1, Pamplona, 1992, p. 117-133 (núm. 55, 124, 156). J. Caro Baroja recogió un testimonio semejante relativo al nombre de *Saturninus: Lucius Hostilius Saturninus, hispanus Curnonensis*, soldado muerto en Burdeos (J. Caro Baroja *Etnografía histórica de Navarra*, 1, Pamplona, 1971, p. 58 y nota 25).

13. Cf. J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, 1, p. 36. Desde otra perspectiva, A. J. Martín Duque, *Ciudades medievales en Navarra*, «Ibaik eta Haranak. 8. Navarra», San Sebastián, 1991, p. 39-52.

14. Cf. las recientes hipótesis de H. Arrechea Silvestre y F. Javier Jiménez Gutiérrez, *Sobre las provincias en el reino hispano-visigodo de Toledo* , «Concilio III de Toledo. XIV centenario, 589-1989», p. 387-392.

15. Sólo la ausencia de fuertes resistencias y conmociones bélicas y la correlativa pervivencia sustancial de las estructuras sociales y, en especial, una aristocracia fundiaria (*possessores*) arraigada en el país desde épocas anteriores, pueden explicar quizá la asombrosa continuidad del poso lingüístico prerromano –vascónico- entre la masa de población campesina.

16. No ha quedado memoria de ningún obispo del siglo VIII, pero los nombres de los posteriores prelados Opilano (829) y Willesindo (c. 848-850) sugieren una continuidad jerárquica desde la caída de la monarquía hispano-goda.

17. Cf. J. M. Lacarra, *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, 1, Pamplona, 1972, p. 96-99, y J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, 1, p. 65-73.

18. La mal llamada «Crónica Albeldense» (ed. J. Gil Fernández, *Chronica Albeldensia*, «Crónicas asturianas», Oviedo, 1985, p. 151-188).

19. *Surrexit in Pampilona rex nomine Sancio Garseanis. Fidei Christi inseparabiliterque venerantissimus fuit, pius in omnibus fidelibus misericorsque opressis catholicis. Quid multa?. In omnibus operibus optimus persistit*... Y como digno colofón *regnat cum Christo in polo* (ed. J. M. Lacarra, *Textos navarros*, p. 259).

20. *Crónica del califa Abdarrahman III an-Nasir entre los años 912 y 942 (Al-Muqtabis V)*, ed. M. J. Viguera y F. Corriente, Zaragoza, 1981, p. 150. Convendría sopesar bien esta información antes de precipitar interpretaciones que fácilmente podrían incurrir en anacronismos.

21. Cf. la última revisión de A. Cañada Juste, *Las relaciones entre Córdoba y Pamplona en la época de Almanzor (977-1002)*, «Príncipe de Viana», 53, 1992, p. 371-390.

22. Cuestiones muy recientes y autorizadamente abordadas por L. J. Fortún Pérez de Ciriza, *Leire, un señorío monástico en Navarra (siglos IX-XIX)*, Pamplona, 1993 [1994], p. 92-97.

23. Hubo incluso algún momento –hacia el año 1082– de gestión del patrimonio episcopal por parte de la condesa Sancha, hermana también del rey Sancho Ramírez. Un diploma de tal año indica: *in sede episcopali Iruniensis ecclesie cometissa domna Sancia*. Debe de ser coetáneo el texto sin fecha que en palabras del monarca recuerda: *sorore mea Sancia comitissa que tempore illo castrum Sancti Stephani cum toto episcopatu regebat* (cf. J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, 1, p. 225-227).

24. Cf. J. Goñi, *Hist. de los obispos*, 1, p. 252-262.

25. Diploma editado críticamente por J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. I.2. Pamplona*, p. 109-114). Aceptan en principio la fecha propuesta por An. Ubieto Arteta (*Dónde estuvo del panteón de los primeros reyes pamploneses*, «Príncipe de Viana», 19, 1958, p. 273-274). J. Goñi Gaztambide (*Hist. de los obispos*, 1, p. 262-265) lo califica como «gran privilegio» y resume y glosa asistemáticamente su contenido dentro de un apartado titulado «Incremento del patrimonio de Santa María». Quizá había precedido una reclamación formal del obispo contra la usurpación de competencias por el propio rey y los miembros de la nobleza en sus respectivas «iglesias propias». Así consta en uno de los pasajes de un diploma fechado en 1090 pero carente de autenticidad (pub. A. J. Martín Duque, *Documentación medieval de Leire (siglos IX-XII)*, Pamplona, 1983, núm. 131).

26. *De consecrationibus ecclesiarum et de cunctis absolutionibus quas episcopus mandavit in suo episcopatu*.

27. *De ecclesia vero et de ecclesiasticis causis presbiteri non rendeant (respondeant) nisi ad episcopum, neque teneant nisi per manum et consilium episcopi* . En dos de las redacciones conservadas del mismo diploma (C y F) se añadió, sin duda tardíamente, un precepto relativo a la libre designación de presbítero en todas las iglesias (*Idem vero episcopus ponat suos clericos per omnes ecclesias, cum consilio archidiaconi sui, quos meliores habere poterit*).

28. Además de referirse directamente a las iglesias propias de la Corona (*in omnibus ecclesiis que sunt de capella mea*), el soberano contempla las posibles infracciones de los nobles (*sive seniores sive infanzones*) en el abono de las cuartas episcopales sobre los diezmos devengados por sus iglesias patrimoniales. En este supuesto el presbítero afectado o, en su caso, el correspondiente arcediano deben recurrir ante los delegados del monarca en el distrito (*el senior* o su subalterno local, *merinus*), a quienes se encomienda la recaudación de los atrasos y de la oportuna multa judicial (60 sueldos), sin perjuicio de las penas canónicas impuestas por el obispo (*et pro sacrilegio faciant directum episcopo secundum canonum*). Se faculta al propio obispo para designar los centros comarcales (*sedes*) habilitados para depositar las cuartas decimales.

29. Solo en las dos generaciones anteriores había comenzado a hacerse notar un pausado proceso de afiliación de iglesias propias y «monasteriolos» a determinados establecimientos religiosos, sobre todo a las abadías de Leire e Irache.

30. Las villas de Abárzuza, Agara, Aizpe, Ostiz, Usún y las dependientes de San Miguel de Excelsis: nueve monasterios o «monasteriolos» y quince iglesias locales (veintiuna si se añaden las reseñadas en las diversas copias de la constitución regia). Conviene recordar que la «Navarra nuclear» albergaba al menos un millar de núcleos de población (cf. A. J. Martín Duque, *El Camino de Santiago y la articulación del espacio histórico navarro*, «XX Semana de Estudios Medievales. Estella 1993», Pamplona, 1994, p. 129-156.

31. Seguramente como legado de su rango municipal de época romana, Pamplona tenía un término de unas 2.000 ha., extensión considerablemente mayor que los de todos los términos de los demás núcleos habitados de la «Navarra nuclear».

32. En total 2.390 ha. El obispado quizá se había posesionado del «castro» de San Esteban desde la misma llegada del prelado Pedro de Rodez y su cortejo de monjes de Sain-

te Foi de Conques. Así parece sugerirlo un texto documental del año 1083: *in anno quando ingressi sunt monaci francigenae in Sancto Stephano* (J. M. Lacarra, *Colección diplomática de Irache*, 1, Pamplona, 1965, doc. 64). El castillo se denominó Monjardín al menos desde 1143.

33. Así puede deducirse de la noticia recogida en la cláusula «regnante» de un diploma datable hacia 1067: *Episcopus dompnus Johannes tempore quo mandabat val de Elorçe* (A. J. Martín Duque, *Documentación medieval de Leire*, núm. 81).

34. Cf. J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, 1, p. 349 y 350. Estas concesiones, como las de varias iglesias y las rentas señoriales de algunas villas, compensaron a la mitra y el cabildo por cuantiosas sumas que el monarca les había recabado –o secuestrado sin más– a raíz de su alzamiento y las correspondientes urgencias pecuniarias.

35. Sancho Ramírez confirmó al obispo y a los canónigos de Santa María *totum episcopatum et totum illum honorem quem tenet predictus episcopus et anteccessores eius a tempore dompni Sancii regis maioris* y, en primer lugar, *villam Pampilonam, liberam et ingenuam, cum omnibus terminis suis*.

36. Desde época carolingia se desarrollaron, sobre todo en los territorios situados entre el Sena y el Rin, los mayores señoríos eclesiásticos, formados a partir de la atribución a los obispos de poderes públicos sobre la ciudad que constituía su sede. Cf. por ejemplo, O. Guyotjeannin, *Episcopus et comes. Afirmation et déclin de la segneurie épiscopale au Nord du royaume de France. Beauvais-Noyon, X-début XIII s.* París, 1987. Las breves consideraciones de Adrián Blázquez Garbajosa, *Les seigneuries episcopales espagnoles: origine et importance* («Bulletin Hispanique», vol. 84, 1982, p. 241-263) se basan principalmente en los esquemáticos datos publicados por M. Pérez Villamil, *El señorío temporal de los obispos de España en la Edad Media* («Boletín de la Real Academia de la Historia», vol. 68, 1916, p. 361-390), sin distinguir con claridad las rentas propiamente señoriales o bienes dominiales y, por otro lado, las prerrogativas y exacciones de índole jurisdiccional. En ambos estudios se ignora el señorío episcopal de Pamplona.

37. Se explica por los propios orígenes del reino, nacido al abrigo de la sede episcopal pamplonesa, y su escasa expansión territorial que no permitió la creación de una trama de condados, sino simplemente de distritos menores, las llamadas «tenencias» o «mandaciones» (*castra, vicariae*). No procede tratar aquí sobre los espacios políticos y diocesanos de Nájera, Aragón o Álava, inscritos en el reino de Pamplona hasta 1076 y, con otras premisas dinásticas, entre 1109 y 1134 (Álava hasta 1200).

38. En la confirmación de Sancho Ramírez se alude expresamente a ello: *in illa civitate et in illo mercato non constringatur vel capiantur homines de Sancta Maria sine sigillo episcopi*. Sobre el *sigillum* en Navarra, cf. A. J. Martín Duque y E. Ramírez Vaquero, *Aragón y Navarra. Instituciones, sociedad, economía (siglos XI-XII)*, «Historia de España Menéndez Pidal», X-2, Madrid, 1992, p. 358 y nota 107.

39. Así puede interpretarse la constitución de Sancho Ramírez en el oportuno pasaje: (*in illa civitate et in illo mercato*) *auditium illorum (hominum Sancte Marie) non fiat nisi ante episcopum*).

40. Aunque en la repetida constitución no constan expresamente, tanto estos oficiales como sus denominaciones específicas aparecen claramente documentados en la siguiente centuria. El término *prepositus* (preboste) se siguió utilizando en el primitivo núcleo urbano, la «ciudad» por excelencia (o Navarrería), pero fue sustituido por el de *amirat* en los ensanches, el «burgo» de San Cernin y la «población» de San Nicolás. Cf. A. J. Martín Duque, *Ciudades medievales en Navarra*, p. 49.

41. Cf. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. I.2, Pamplona*, Pamplona, 1975, p. 19.

42. *Et si mei homines fecerint quod non debent facere in Pampilona civitate, emendent secundum quod rectum fuerit. Et non mittant ullum malum usaticum vel malam consuetudinem in supradicta civitate*.

43. Se celebraba todos los martes, salvo el anterior a la fiesta de la Ascensión.

44. Cf. notas 38 y 39.

45. *In diebus vero mercati, si homines Sancte Marie cum aliis hominibus in illo mercato culpaturam fecerint, habeat Sancta Maria medietatem de calumpnia et senior mercati alteram medietatem*.

46. J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, 1, p. 350.

47. *Pro clavigero idem quem accipio de Sancta Maria et de manu episcopi, sic eum volo habere, ut non eveniat hominibus Sancte Marie aliquod malum... Si autem clavigerum meum mutare voluero, per manum episcopi et Sancte Marie mutabo*.

48. Cf. F. Miranda García, *Roncesvalles. trayectoria patrimonial (siglos XII-XIX)*, p. 41-46.

49. Cf. A. J. Martín Duque, *La fundación del primer burgo navarro. Estella*, «Príncipe de Viana», 51, 1990, p. 317-327.

50. J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, 1, p. 297. Cita, entre otros individuos arraigados en Pamplona (1090-1114), a los parientes del obispo, Abbon, Guido y Raimundo, Poncio, Hugo y Bonifacio, monjes de Sainte Foi de Conques, Esteban de Cahors y el canónigo Pedro de Limoges. Es presumible que todos o casi todos ellos se instalaron en el recinto de la antigua ciudad y no en el aledaño suburbial.

51. El análisis minucioso de la documentación todavía inédita puede permitir tal vez mayores precisiones.

52. Ya en 1100 se alude a la iglesia de San Saturnino y al «burgo nuevo» de Pamplona (Arch. cat. de Pamplona, *Libro Redondo*, f. 216v). Cf. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. I. 2. Pamplona*, p. p. 21-22 y nota 11. J. Goñi Gaztambide (*Hist. de los obispos*, 1, p. 296) se basa en una referencia documental al «burgo nuevo» en 1107 para anticipar a este tiempo la formación de la «población» de San Nicolás, cuya normalización no puede ser anterior al reinado de Sancho VI el Sabio, es decir, a 1150, como más abajo se precisará.

53. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros I.2. Pamplona*, doc. 5, p. 117-123. Editan frente a frente las dos redacciones conocidas, la breve, que probablemente recogió con fidelidad el texto original, y la más extensa y manejada por los estudiosos, con interpolaciones datables hacia 1214-1234 (cf. ibid., p. 23-24, p. 32 y nota 45, y p. 63-66).

54. En los textos aparecen como sinónimos los términos *liber, francus et ingenuus* y definen al individuo que por razón de su nacimiento y estatuto jurídico se inscribe en un grupo social perfectamente diferenciado tanto del formado por los hombres de linaje nobiliario (*nobiles*, «infanzones») como del integrado por el campesinado dependiente (*servi, villani, rustici*). El foráneo, francés, se distingue como *francigena*.

55. Cf. A. J. Martín Duque, *El Camino de Santiago y la articulación*, p. 150-153.

56. Cf. nota 40. Aunque la cláusula referente a las dos magistraturas locales, el «amirat» y el alcalde sólo consta en la redacción interpolada del fuero de 1129, no cabe duda de que refleja el sistema de gobierno local vigente desde un principio. En 1150 está documentado *Jaum Orti, amirate de illos francos* de San Saturnino de Pamplona (J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. I. 2.* Pamplona, p. 25, nota 21).

57. *Et nullus homo non populet inter vos, nec navarro, neque clerico, neque infanzone* (cf. ibid., p. 118). Se suele intepretar aquí la voz *navarrus* en sentido étnico, pero en ese contexto es sin duda sinónimo de *villanus* o *rusticus* (cf. A. J. Martín Duque, *La fundación del primer burgo* , p. 325). Aparte de otras referencias documentales, muestra fehacientemente la equivalencia conceptual entre *navarrus* y *rusticus* o *villanus* el cotejo de la redacción extensa del fuero de Estella de 1164 con su versión actualizada léxicamente en tiempos de Teobaldo I (cf. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros de Navarra. I.1.Estella-San Sebastián*, Pamplona, 1969, p. II.19.8, p. 110). Baste recordar además, en el plano procesal, la distinción de la prueba testifical de «francos» y «navarros» en el mismo fuero (I.4.1, p. 88, y II.63.1-2, p. 141-142) y, por ejemplo, en el diploma de los «burgueses» de Pamplona de 1180 (citado en la nota 59): *navarri... non recipientur pro testimoniis contra burgenses, nec burgenses dabunt illos pro testimoniis contra aliquos extraneos*. Puede presumirse que la norma se venía infringiendo habitualmente.

58. Cf. A. J. Martín Duque, *La fundación del primer burgo*, p. 325 y notas 56 y 59.

59. Ed. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. I.2. Pamplona*, doc. 13, p. 134-135). Antes de acabar la década, se afirmaba que el recinto de la antigua ciudad episcopal, llamado ya Navarrería, casi se había despoblado, *depopulata erat valde*, 1189 (pub. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. I.2. Pamplona*, doc. 15, p. 137-140).

60. Era «consanguíneo» de Ramiro Garcés, «tenente» pamplonés de Filera (1136) y, luego, del importante distrito de Ujué-Olite al menos entre 1140 y 1150 (Cf. Ag. Ubieto Arteta, *Los tenentes de Navarra y Aragón en los siglos XI y XII*, Valencia, 1973). Así consta en un diploma del Archivo catedralicio de Pamplona (I Arca Cantoris 37, 50 y 105). J. Goñi Gaztambide (*Hist. de los obispos* , 1, p. 364) recoge tal información pero no la integra en la semblanza del prelado. Según J. de Moret (*Anales del reino de Navarra*, ed. anotada dir. por S. Herreros Lopetegui, 4, Pamplona, 1991, núm. 580-582), Ramiro Garcés era hijo del conde castellano García Ordoñez y de Urraca, hija a su vez del monarca pamplonés García el de Nájera.

61. Una lectura más profunda y minuciosa de los testimonios documentales permitiría quizá matizar la postura de Sancho de Larrosa ante el alzamiento de García Ramírez. Hay constancia, sin fecha, de posibles presiones del rey sobre el obispo (J. Goñi Gaztambide, *Catálogo del archivo catedral de Pamplona. 1. 829-1500*, Pamplona, 1965, núm. 204). Las donaciones regias a la catedral aparecen como contrapartida o compensación de anteriores y copiosas ayudas pecuniarias (ibid., núm. 181, 182, 207, 207), al menos hasta las

sumas globales de 1.412 morabetinos de oro. 200 marcos de plata y 1.000 sueldos. Cf. E. Domínguez Fernández y M. Larrambebere Zabala, *García Ramírez el Restaurador (1134-1150)*, Pamplona, 1994, p. 95-100.

62. Ibid., núm. 263. La sede pamplonesa le facilitó 1.250 áureos o morabetinos.

63. 1156-1158. J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, 1, p. 404-408.

64. Pedro y Raimundo. Desempeñarían sus funciones en el arcedianato pamplonés de Valdonsella, encuadrado en el reino de Aragón.

65. Pedro Compostelano. A su efímero episcopado siguió el de un canónigo pamplonés, de origen gascón, Biviano (1165-1166), desaparecido también pronto. Ibid., p. 423-428.

66. Cf. estudio citado en la nota 11. También J. F. Elizari Huarte, *Sancho VI el Sabio*, Pamplona, 1991, p. 154-169 especialmente.

67. Cf. nota 27, sobre la denominación de «burgo nuevo». Otro texto datable en 1105-1115 lo denomina *nova populatio* (A. J. Martín Duque, *Doc. medieval de Leire*, núm. 256). En 1174 se alude ya al «burgo viejo» de San Saturnino (J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. 1.2. Pamplona, doc.* 12, p. 133-134), en contraposición sin duda al «burgo nuevo» o «nueva población», como está claramente documentado en 1177 (J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, p. 468-470). En una interpretación literal y acrónica de los textos, algunos eruditos han retrotraído a comienzos del siglo XII la formación del núcleo de San Nicolás.

68. En 1107 ya existía la iglesia parroquial bajo la advocación de San Saturnino. Cf. J. J. Martinena Ruiz, *La Pamplona de los burgos y su evolución urbana, siglos XII-XVI*, Pamplona, 1974, p. 227. Debe tenerse en cuenta además el texto documental citado en la nota 52.

69. Cf. A. J. Martín Duque, *El Camino de Santiago y la articulación* , p. 149-150.

70. Cf. para Estella, A. J. Martín Duque, *La fundación del primer burgo*, p. 325.

71. Cf. síntesis bien documentada, L. J. Fortún, *El fuero de Logroño y su difusión*, «Gran Atlas de Navarra. II. Historia», dir. A. J. Martín Duque, Pamplona, 1986, p. 75-76.

72. Cf. estudio citado en la nota 11.

73. En su extensión a Villava (cf. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros.1.2. Pamplona* , doc. 14, p. 135-136)

74. Entre los derechos transferidos por el obispo al cabildo consta: *dominium novi burgi cum redditibus suis et ecclesia Sancti Nicholai cum oblationibus suis* (cf. ibid., p. 27 y nota 34). Luego este «dominio» fue vinculado directamente a la dignidad del arcedianato de la tabla.

75. Cf. mas arriba, con referencia al compromiso de los «burgueses». El documento se cita en la nota 59.

76. Ibid., doc. 15, p. 137-140.

77. *Eandem habeant consuetudinem et illum forum... quod habent burgenses de burgo Sancti Saturnini Pampilone.*

78. *Excepto quod unusquisque illorum in die Assumptionis Bancte Marie persolvat singulis annis ecclesie Pampilonensi II solidos pro XII cubitis domus sue vel curie vel orti ex ea parte que respicit ad communem viam vel callem.*

79. Recibió mil áureos optimos (morabetinos), un solar para ampliar y convertir en palacio una casa de su propiedad, más un campo o prado en el paraje de Acella.

80. *Et quod non habeat nulla casa de Sancta Cecilia usque ad illa populatione.* Se trataba de formar una especie de ancho cinturón entre las dos vecindades, distintas por el régimen jurídico y la condición social de sus habitantes. En la versión manipulada del fuero se interpoló una disposición relativa a las fortificaciones en los enfrentamientos desatados ya comenzado el siglo XIII. Cf. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. 1.2. Pamplona* , p. 31-33.

81. Así se deduce del siguiente precepto: *Dum (illi iudei) erunt in honore Sancte Marie, serviant Deo et Sancte Marie et episcopo et canonicis* (ibid., doc. 7, p. 125-126). Sobre la ubicación de la judería, J. J. Martinena Ruiz, *La Pamplona de los burgos*, p. 177.

82. Cf. las plausibles hispótesis de J. J. Martinena, ibid., p. 174-177.

83. Ibid., p. 231-233 y 282-287. Data la nueva parroquia hacia 1222-1232. Es, por tanto, probable que la «pobla» o barrio fuera tomando forma al menos durante la generación anterior.

84. El canónigo pamplonés Martín de Tafalla no llegó a ser consagrado (J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, p. 479-481).

85. Había regido la sede episcopal de Osma. Fue «la primera vez que un obispo se entronizaba en Pamplona por el sistema de traslación» (ibid., p. 509). El rey entregó además a la sede el palacio que su predecesor se había hecho construir en la Navarrería (ibid., p. 512).

86. Había sido canónigo y discípulo de Pedro de Artajona.

87. Los había entregado al rey el obispo Juan de Tarazona. Para recobrarlos el prelado francés Guillermo de Saintonge (1215-1219) llegó a excomulgar a Sancho el Fuerte (ibid., p. 549-550).

88. Cf. síntesis en J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. 1.2. Pamplona*, p. 31-33. También L. J. Fortún Pérez de Ciriza, *Sancho VII el Fuerte (1194-1234)*, Pamplona, 1987, sobre todo p. 191-195 y 285-291.

89. Incluso desde su posterior sede metropolitana de Tarragona.

90. Está pendiente de la edición de los documentos catedralicios y otros textos el estudio del crecimiento de una elite burguesa en San Cernin, no solo preponderante en el régimen concejil, sino muy adinerada y con acceso más o menos soterrado a los círculos de poder de la monarquía.

91. J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, 1, p. 556. Ramiro se había educado en Champaña junto a su tía la condesa Blanca (ibid., p. 551-554).

92. Había gobernado la diócesis de Osma –como García Fernández–, pero pertenecía a un linaje de ascendencia navarra (ibid., p. 567-569).

93. Cf. A. J. Martín Duque y E. Ramírez Vaquero, *El reino de Navarra (1217-1350)*, p. 31-35.

94. A la muerte del prelado los oficiales regios volvieron a apropiarse de las villas del distrito de San Esteban (J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, p.592).

95. Cf. A. J. Martín Duque y J. Gallego Gallego, *Las Cortes de Navarra en época medieval*, «Las Corts a Catalunya. Actes del congrès d historia institucional, 1988», Barcelona, 1991, p. 324-328.

96. Aprovecharon sobre todo la minoridad de Teobaldo II para acumular ante el monarca sus agravios y discrepancias. Cf. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. 1.2. Pamplona*, p. 33-35.

97. Tenía enfrente al partido canonical favorable al candidato de Teobaldo I, el arcediano de la cámara Guillermo de Óriz (J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, 1, p. 585-589).

98. Así lo sugiere J. Goñi Gaztambide.

99. Ed. R. García Arancón, *Colección diplomática de los reyes de Navarra de la dinastía de Champaña. Teobaldo II (1253-1270)*, San Sebastián, 1985, núm. 15.

100. Cf. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. 1.2. Pamplona*, p. 39-40.

101. En lugar de los doce jurados por cada uno de los tres núcleos principales y los seis del pequeño burgo de San Miguel, se instituyó un solo concejo de veinte jurados (Cf. A. Martín Duque y E. Ramírez Vaquero, *El reino de Navarra (1217-1350)*, p. 48.

102. Ed. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. 1.2. Pamplona*, doc. 47, p. 181. cf. J. Goñi Gaztambide, *Hist. de los obispos*, 1, p. 658-659.

103. La renuncia se extendía a los castillos de Monjardín y Oro. En compensación recibiría el obispo 30.000 sueldos, más las villas de San Esteban y otras reparaciones menores. A la muerte de Enrique I quedó sin efecto el aparente convenio.

104. J. M. Lacarra y A. J. Martín Duque, *Fueros. 1.2. Pamplona*, p.48-49.

105. Cf. A. J. Martín Duque y E. Ramírez Vaquero, *El reino de Navarra (1217-1350)*, p. 53-55.

CATEDRAL Y PODER POLÍTICO, 1276-1512

1. Archivo de la Catedral de Pamplona (ACP), *Arca B*, n 44; J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona (HObPamp)*, I (Pamplona, 1979), 683-691.

2. Archivo General de Navarra (AGN), *Comptos*, caj. 5, nº 5; M. Arigita, *Colección de documentos inéditos para la historia de Navarra*, I, 176-267; el texto del convenio en concreto en las págs. 214-232. J. Goñi, *HObPamp*. I, 711-722.

3. Sostuvo esta postura tanto en las Cortes celebradas en Olite en el mes de abril, como en las reunidas en Pamplona en septiembre (J. Goñi, *HObPamp*. II (Pamplona, 1979), 22-28; J.M. Lacarra, *El juramento de los reyes de Navarra (1234-1329)*, Zaragoza, 1972, 50-52).

4. A. Campión, *Fantasía y realidad*, Pamplona, 1972, 70.

5. J. Goñi, *HObPamp*, II, 26-28.

6. J. Goñi, *HObPamp*, II, 38-46.

7. L.J. Fortún, *Leire, un señorío monástico en Navarra*, Pamplona, 1993, 186-187. Estos hechos quizás contribuyeron a que Fitero abandonara la órbita castellana a lo largo del siglo XIV y acabara integrado en el reino navarro (1373).

8. La sentencia arbitral de 1311, ratificada al año siguiente por el obispo y el abad de Leire, reguló las disputas que ambas instituciones arrastraban desde la implantación de la reforma cisterciense en el monasterio (1237) y aún antes (L.J. Fortún, *Leire*, 176-177).

9. Guilermo Mechin fue designado obispo de Pamplona en diciembre de 1316 y trasla-

dado a Troyes en marzo de 1317. Ese mismo mes le sucedió Raúl Rosselet, trasladado en junio a la diócesis de Laon. Ninguno de los dos se desplazó hasta Pamplona (J. Goñi, *HObPamp*, II, 70-76).

10. Eran, respectivamente, Guillen de Mauconduit y Semen García de Asiáin. Este era arcediano de la cámara en la catedral de Pamplona: se había distinguido como buen administrador de las rentas de su dignidad y demostró su habilidad cuando supo aproximarse al obispo Arnaldo de Puyana y limar asperezas (J. Goñi, *HObPamp*, II, 77-82).

11. J. Zabalo, *La administración del reino de Navarra en el siglo XIV*, Pamplona, 1973, 62, n. 88.

12. J. Goñi, *HObPamp*, II, 77.

13. Tras las muertes de Luis I y de su hijo postumo, Juan I (1316), que apenas vivió unos días, Felipe, hermano de Luis, reclamó y obtuvo la corona, aduciendo para ello la ley sálica, que impedía reinar a las mujeres.

14. Carta del monarca de 24 de octubre de 1317 (J.M. Lacarra, *El juramento de los reyes de Navarra*, Zaragoza, 1972, 54).

15. J. Goñi, *HOBPamp*, II, 84-85.

16. J. Goñi, *HObPamp*, II, 86-87; J.M. Lacarra, *El juramento*, 54.

17. ACP, *Arca I Hospitalería*, nº 8; AGN, *Comptos*, caj. 6, nº 6 a 8. Ed. J.M. Lacarra y A. Martín Duque, *Fueros de Navarra. I. Fueros derivados de Jaca. 2, Pamplona*, Pamplona, 1975, doc. 58, págs. 211-214. Vid. J. Goñi, *HObPamp*, II, 86-91.

18. Felipe II decidió entregar rentas asignadas a viñas en diciembre de 1320. Dos meses después se aumentó la cuantía de las rentas y, en consecuencia, de las viñas que debían transferirse. El gobernador de Navarra las entregó en abril de 1321 (J. Goñi, *HObPamp*, II, 92-93).

19. J.M. Lacarra y A.J. Martín Duque, *Fueros... Pamplona*, 44-46 y docs. 59 a 62.

20. J. Goñi, *HObPamp*, II, 210-216.

21. Pertenecía a una familia de ricoshombres que tuvo un importante peso político a mediados del siglo XIV. De ella salieron otros dos canónigos durante la centuria. El linaje de los Aibar, también ricoshombres, proporcionó otros tres canónigos, pero ninguno de ellos accedió al obispado (F.J. Jiménez Gutiérrez, *El cabildo pamplonés en el siglo XIV. Un análisis prosopográfico*, en «Príncipe de Viana», 53 (1992), 398-399.

22. J. Goñi, *HObPamp*, II, 229-234, 269-274 y 386-389.

23. A.J. Martín Duque, *Vida urbana y vida rural en Navarra en el siglo XIV: algunos materiales y sugerencias*, en «La Sociedad Vasca Rural y Urbana en el marco de la crisis de los siglos XIV y XV», (Bilbao, 1973), 50.

24. J. Goñi, *HObPamp*, II, 409-412.

25. J. Goñi, *HObPamp*, II, 470-483.

26. L.J. Fortún, *Organización eclesiástica*, en «Gran Atlas de Navarra. II. Historia», (Pamplona, 1986), 139; J. Goñi, *HObPamp*, II, 192-193, 300, 390-392.

27. Ibn Hayyan de Córdoba, *Crónica del califa Abdarrahman III an-Nasir entre los años 912 y 942 (al-Muqtabis V)*, ed. de M.J. Viguera y F. Corriente, Zaragoza, 1981, pág. 150.

28. *et que se levante rey en sedieylla de Roma, o de arzobispo, o de obispo (Fuero General de Navarra*, lib. 1, tit. 1, cap. 1).

29. J. Zabalo, *La Administración del reino de Navarra en el siglo XIV*, Pamplona, 1973, 47-50. La génesis de ambas tradiciones rituales puede seguirse en J.M. Lacarra, *El juramento de los reyes de Navarra (1234-1329)*, Zaragoza, 1972, 21-27 y 36-38.

30. Garci López de Roncesvalles destaca el hecho y detalla las donaciones: *Este rey fizo a la Yglesia de Sancta Maria de Pamplona muchos donos de joyas a servicio de Dios: dio la gran Cruz d'argent sobre su pie, de grant peso, esmaltada dello a flores de lis; otros tableros et reliquiarios; et mas, dio en el anno Mº CCCº LXXIX una cruz d'oro guarnida de piedras et aljofras, de grant valia, que tiene en la mano la ymagen de Sancta Maria; ... Item este rey fundo en Sancta Maria dos capeyllanyas por la reyna donna Iohanna su muger, et dio a Sancta Maria IIIIº libras de renta sobre la peyta de Mendigorria, como parece por letra del rey dada in anno Domini Mº CCCº LXXXº, et ordeno a refazer la tribunia do se se leya el Evangelio et la Epistola, porque la otra era vieja et consumada, et que de iuso fueren dos altares, et morio el rey ante que fueren fechas et su fijo don Carlos los mando fazer et los guarnio de dos calizes d'argent, libro misal et vestimentas, con dos arcas pintadas, et otros bienes tenia de fazer que fincaron por la ocasion que el choro de la yglesia et grant partida cayo primero dia de julio al alba, anno Domini Mº CCCº XCº (Crónica*, ed. de C. Orcastegui Gros, Pamplona, 1977, n. 50, págs. 79-80).

31. Testamento de Carlos III (Puente la Reina, 23 de septiembre de 1412), ed. de C. Saralegui, *El testamento de Carlos III de Navarra*, Pamplona, 1971, pág. 23.

32. Los gastos del entierro ascendieron a más de 500 libras y las obras de la sepultura superaron las 427 libras (J.R. Castro Alava, *Carlos III el noble, rey de Navarra*, Pamplona, 1967, 123-127).

33. Testamento de Carlos III, 1412 (ed. de C. Saralegui, *El testamento*, pág. 23).

34. Entre 1398 y 1407 el cabildo gastó 8.075 libras (J. Goñi, *Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 16, nº 59 (1955), 149-151). Durante el mismo periodo las aportaciones de la corona se pueden calcular entre 12.150 y 13.600 libras (J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987, 263-268).

35. J. Goñi, *HObPamp*, II, 110-112, 129-132, 135-137.

36. 20 de septiembre de 1366; ACP, *Arca 4 Episcopi*, nº 10, ed. por J. Goñi, *Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana», 14, nº 52-53 (1953), 323-324.

37. J. Goñi, *HObPamp*, II, 131, 136-137, 141-144, 215-216, 251-252, 255-256, 461-462; J.J. Martinena, *Pamplona*, en «Sedes reales de Navarra», (Pamplona, 1991), 62-65.

38. AGN, *Comptos*, caj. 104, nº 23; F. Idoate, *Rincones de la historia de Navarra*, I, (Pamplona, 1979), 18-21.

39. Bula de 17 de junio de 1427; ACP, *Arca VI Episcopi*, nº 5; ed. J. Goñi, *Nuevos documentos*, 1953, 325-326.

40. Aunque las cuentas de la fábrica de la catedral son fragmentarias, es sintomático comprobar que en la década 1441-1450 el producto de la venta de las rentas obtenidas en trigo apenas suponía un 27% del obtenido en la década anterior (J. Goñi, *Nuevos documentos*, 1955, 160-161).

41. J. Goñi, *HobPamp, II*, 489-492 y 497-503.

42. L.J. Fortún, *Leire*, 201-202 y 205-206.

43. J. Goñi, *HobPamp, II*, 522-594.

44. J.M. Lacarra, *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, III, (Pamplona, 1973), 332 y ss.

45. J. Goñi, *HobPamp, II*, 603-609.

46. J. Goñi, *HObPamp*, II, 547-551, 559-562, 609-612, 637-670 y III, (Pamplona, 1985), 19-26, 40-51, 120-142, 276-289.

47. En 1507 consiguieron que el cabildo lo eligiera, pero la elección fue anulada por el nombramiento papal en favor del cardenal Fazio Santori. En 1510 los reyes se dirigieron directamente al papa y obtuvieron el nombramiento de Amaneo. En 1473 también había fracaso el plan de la princesa Leonor para conseguir la designación de su hijo Pedro de Foix como obispo, a pesar de que el cabildo lo eligió (J. Goñi, *HObPamp, II*, 594-596, y III, 22-23 y 40).

48. Los agramonteses comienzan a incrementar su presencia desde el episcopado de Nicolás de Echávarri (1462-1468) (J. Goñi, *HObPamp*, II, 562-564, 595; III, 22-23 y 124-126), aunque en ciertos momentos los beamonteses triunfaron (*ibid.*, III, 48-49, 90-91). Desde 1475 y hasta 1580 los priores pertenecieron a la familia Garces de Cascante (*ibid.*, II, 598; III, 49), que era agramontesa (F. Idoate, *Rincones*, I, 28-30).

49. L.J. Fortún, *Organización eclesiástica*, 139; J. Goñi, *HObPamp*, II, 668-669).

50. F. Menéndez-Pidal, *La muerte de Francisco Febo, rey de Navarra*, en «Príncipe de Viana», 16, nº 58 (1955), 36-38 y 42-43.

51. Aunque desde 1472 se trabajaba de nuevo en la catedral, eran obras de mantenimiento y acondicionamiento, pero «no se hizo nada imporante» (J. Goñi, *Nuevos documentos*, 1955, 164-167). Las gestiones para lograr que el monarca se desplazara desde Bearne hasta Navarra y fuera coronado dieron fruto cuando las Cortes votaron la concesión de alcabalas (1 de diciembre de 1480) y cuarteles (23 de marzo de 1481) para sufragar los gastos del viaje y la ceremonia de la coronación (AGN, *Comptos*, caj. 164, nº 9 y 13; F. Idoate, *Catálogo del Archivo General de Navarra. Sección de Comptos. Documentos*, t. XLVIII, nº 651 y 666; J.M. Lacarra, *Historia de Navarra*, III, 351-352). Es muy sintomático que diez días después de la segunda decisión de las Cortes, el 2 de abril de 1481, el cabildo de la catedral de Pamplona llegara a un acuerdo con el señor de Guenduláin para reanudar las extracciones de piedra de la cantera de esta localidad con destino a las obras de la catedral (J. Goñi, *Nuevos documentos*, doc. 15, 192-198).

52. El acta de la ceremonia se incluyó en la *Novísima recopilación de las leyes del reino de Navarra*, realizada por Joaquín de Elizondo, (Pamplona, 1735), lib. I, tit. I, ley I.

53. J. Goñi, *Nuevos documentos*, pág. 157.

54. R. Anthony y H. Courteault, *Les testaments des derniers rois de Navarre*, Toulouse-Paris, 1940, 27, 65, 108-109.

EL CABILDO Y LA SOCIEDAD CIVIL, 1512-1860

1. L. Correa, *Historia de la conquista del Reino de Navarra por el Duque de Alba*, ed. por Yanguas y Miranda, Pamplona 1843, pp. 72-73.

2. Fuente de continuas discordias fue la cuestión de si el Obispo podía usar dosel en

la Catedral estando presente el Virrey. Con este motivo hubo serios incidentes en 1636, 1652, 1665, 1714 y 1715.

3. Archivo Municipal de Pamplona. Asuntos Eclesiásticos, Procesiones, leg. 27, núm. 1. Lo recoge S. LASAOSA, *El Regimiento municipal de Pamplona en el siglo XVI*. Pamplona 1979, p. 316.

4. Varios de este linaje destacaron por su filiación beaumontesa, a lo que parece aludir la airada frase del Prior. Ver LASAOSA, *ob. cit.*, pp. 74-75.

5. Archivo Gral. de Navarra. Tribunales reales, 2.ª serie de Procesos, núm. 7.727. Lo extracta F. IDOATE, *Rincones de la Historia de Navarra*, 2.ª edición. Pamplona 1979, t. I, pp. 28-30.

6. Archivo Gral. de Navarra. Tribunales Reales, 2.ª serie de Procesos, núm. 17.381.

7. J. J. MARTINENA, *El Palacio de Navarra*. Pamplona 1985, p. 13-16. El 19 de diciembre de 1818 acordó la Diputación trasladarse a la casa de los Eguía en la calle de las Tecenderías, hoy Ansoleaga. No obstante, el Cabildo autorizó a la Corporación a seguir usando la sala de la Preciosa varios años más.

8. M.ª P. HUICI, J. J. MARTINENA y A. SAGASETA, *El Himno de Navarra*. Pamplona 1987, pp. 34-36.

10. Sobre esto puede verse M. NÚÑEZ DE CEPEDA, *Los Votos seculares de la ciudad de Pamplona*, Pamplona 1942.

11. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los Obispos de Pamplona*, t. V, pp. 359-363.

12. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *ob. cit.*, t. VI, p. 41.

13. Arch. Gral. Nav. Sec. Reino. Actas Diputación, lib. 3, fol. 10.

14. Arch. Mpal. Pampl. Consultas, lib. 14, fols. 9-12.

15. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *ob. cit.*, t. VI, pp. 325-327.

16. AGN. Sec. Reino, Actas Diputación, lib. 5, fol. 56.

17. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *ob. cit.*, t. VII, pp. 38-45.

18. *Ibíd.*, p. 45-49.

19. J. MOLINS MUGUETA, *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. Pamplona 1974, pp. 49-54 y 137-144 (doc. núm. 27 del apéndice de dicha obra).

20. Lo cuenta con todo detalle, J. GOÑI, *ob. cit.*, t. VII, pp. 527-530, siguiendo lo que dicen las actas capitulares, y los docs. de Sindicatura y Procesiones del Archivo de la Catedral. También recogen datos los libros de Consultas del Ayuntamiento de esas fechas y el leg. 28 de Procesiones del Archivo Municipal.

21. *Ibíd.*, pp. 530-556.

22. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *ob. cit.*, t. VIII, p. 172.

23. Sobre este período, se pueden consultar H. DE OLORIZ, *Navarra en la Guerra de la Independencia*. Pamplona 1910, y F. MIRANDA, *La Guerra de la Independencia en Navarra*. Pamplona 1977.

24. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *ob. cit.*, t. IX, pp. 93-96 y 114-118.

25. En 1812 hubo contestaciones entre el Vicario General y el Intendente, a propósito del Te Deum y la misa del día de San Napoleón. AGN. Reino, Neg. Eclesiásticos, leg. 11, carp. 3.

26. Sobre el bloqueo y liberación de la plaza puede verse J. DE OLEZA, *La recuperación de San Sebastián y Pamplona en 1813*. Pamplona 1959.

27. AGN. Reino. Libros anexos. Libro copiador de oficios de S.E. la Diputación Provincial. Sin paginación. Las cartas y oficios van recopilados por orden cronológico.

28. *Ibíd.*

29. *Ibíd.*

30. *Ibíd.*

31. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *ob. cit.*, t. IX, pp. 323-333 y 391-397.

32. *Ibíd.*, pp. 450-451.

33. *Ibíd.*, pp. 532-548.

34. *Ibíd.*, pp. 584-594. Sobre el proceso desamortizador se pueden ver J. M.ª MUTILOA POZA, *La Desamortización eclesiástica en Navarra*. Pamplona 1972, y J. DONÉZAR, *La Desamortización de Mendizábal en Navarra*. Madrid 1975.

35. Los nuevos estatutos de la Catedral fueron aprobados por el Obispo D. Pedro Cirilo Úriz y Labayru en abril de 1866 y se publicaron en un folleto impreso en Pamplona. El nuevo Cabildo quedó formado por un Deán, 4 dignidades, 4 canónigos de oficio y 9 de gracia. Las vacantes se proveerían en lo sucesivo por turno entre el Papa, el Rey y el Obispo. Aparte, habría 14 beneficiados o capellanes asistentes, 4 de ellos de oficio, cuyo reglamento se aprobó en junio de 1866.

GREMIOS Y COFRADÍAS

1. Las Actas de la XIX Semana se publicaron con el mismo título por el Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, en 1993.

2. Este trabajo fue realizado por Juan Francisco ELIZARI HUARTE, *Gremios, cofradías y solidaridades en la Europa Medieval: aproximación bibliográfica a dos décadas de investigaciones históricas (1971-1991)*, Actas de la XIX Semana de Estudios Medievales, Pamplona 1993, p. 319-416.

3. J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 vol., Madrid 1970, s. v. gremio.

4. En Navarra las primeras citas de la voz gremio datan de fines del siglo XVII y aparecen, por lo general, empleadas junto al término oficio. Tal vez una de las primeras menciones (1672) sea la del gremio de cereros y confiteros de Pamplona (AGN, Tribunales Reales, Serie Procesos, Mendivil, sentenciados, Marcos de Echauri, 1673, fajo 1, núm. 27, fol. 129).

5. J. CARRASCO PÉREZ, *Mundo corporativo, poder real y sociedad urbana en el reino de Navarra (siglos XIII-XV)*, Actas XIX Semana de Estudios Medievales, Pamplona 11993, p. 231-241.

6. R. GARCÍA ARANCÓN, *La Junta de Infanzones de Obanos hasta 1281*, Príncipe de Viana, 45, 1984, p. 527-559.

7. R. GARCÍA ARANCÓN, *El espíritu corporativo y la realeza Navarra a mediados del siglo XIII*, Actas de IX Jornades d'Estudis Historics Locals, «La manufactura urbana i els menestrals (ss. XIII-XVI)», Palma de Mallorca 1991, p. 296-297.

8. La cofradía de los labradores del mercado de Pamplona se documenta, por lo menos, desde 1300, cuando Miguel Gascué y su esposa Pelegrina le hacen donación de una viña en Ezcaba (Cit. M. NÚÑEZ DE CEPEDA, *Gremios y cofradías*, p. 305).

9. J. J. MARTINENA RUIZ, *La Pamplona de los Burgos y su evolución urbana, siglos XII-XVI*, Pamplona 1974, p. 80-105.

10. M. NÚÑEZ DE CEPEDA, *La beneficencia en Navarra a través de los siglos*, Pamplona 1940, p. 141.

11. J. J. MARTINENA RUIZ, *La Pamplona*, p. 177.

12. BENJAMIN R. GAMPEL, *The last Years on Iberican soil. Navarrese Yewry 1479/1498*, Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 54 nota 12.

13. Para todo lo referente a las Ordenanzas de las cofradías se ha manejado la obra de M. NÚÑEZ DE CEPEDA, *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona 1948.

14. Es la única mención en las Ordenanzas al término caloña como multa impuesta a un cofrade. Esta puntualización tal vez, signifique un interés especial por penalizar la ausencia a los actos de gobierno.

15. En este inventario se citan las Ordenanzas de la cofradía de San José como único patrono (cit., M. NÚÑEZ DE CEPEDA, *Gremios*, p. 65).

16. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona*, 1, Pamplona 1979, p. 261.

17. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia*, Pamplona, 8, 1989, p. 392-393.

18. M. NÚÑEZ DE CEPEDA, *La beneficencia en Navarra a través de los siglos*, Pamplona 1940, p. 162-168.

19. J. J. MARTINENA RUIZ, *La Pamplona*, p. 148.

VESTIGIOS ROMANOS EN LA CATEDRAL Y SU ENTORNO

1. Str. III, 4, 10.

2. MEZQUÍRIZ, M. A., *La excavación estratigráfica de Pompaelo. Campaña de 1956*, Pamplona 1958 (Col. Excavaciones en Navarra VII).

3. BLÁZQUEZ, J. M. y MEZQUÍRIZ, M. A., *Mosaicos romanos en Navarra*. Corpus de mosaicos de España VII. Madrid 1985.

4. ANSOLEAGA, F., *El cementerio franco de Pamplona*. Boletín Comisión de Monumentos de Navarra, 25, pp. 15-23; *ídem* 26, pp. 71-74; *ídem* 27, pp. 135-138. MEZQUÍRIZ, M. A., *Necrópolis visigoda de Pamplona*, Rev. Príncipe de Viana, 98-99, 1965, pp. 107-132.

5. MEZQUÍRIZ, M. A., *Op. cit.*, *Pompaelo I*, 1958.

6. MEZQUÍRIZ, M. A., *Segunda campaña de excavación en el área urbana de Pompaelo*, Rev. Príncipe de Viana 100-101, 1965, pp. 379-384; Noticiario Arq. Hispánico X-XI-XII, 1969.

7. MEZQUÍRIZ, M. A., *Cerámica medieval hallada en la excavación estratrigrática de la Catedral de Pamplona*. Homenaje a J. M. Lacarra, Zaragoza 1977, vol. II, pp. 75-89.

8. MEZQUÍRIZ, M. A., *Pompaelo II*, Pamplona 1978 (Colección Excavaciones en Navarra IX).

9. MEZQUÍRIZ, M. A., *Localización de un lienzo de muralla en Pompaelo*. Homenaje al profesor M. Almagro Bosch, Madrid 1983, vol. III, pp. 275-277.

10. Iturralde y Suit, J., *Enterramientos reales en la Catedral de Pamplona*. Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra, 2.ª época, año 6., n. 24, 1915.

11. Cañada, A., *Revisión de la Campaña de Muez. Año 920*. Rev. Príncipe de Viana n. 174, 1985, pp. 117-143.

12. Blasco, M. C., *Cerámica excisa de El Redal en el Museo de Logroño*, Miscelánea Arqueológica I, 1974, pp. 177-186. Beltrán, A., *Avance sobre la cerámica excisa de Cabezo de Monleón IV*, Congreso Arqueológico Nacional (Burgos 1955) 1957, p. 141. Maluquer de Motes, J., *El yacimiento hallstático de Cortes de Navarra*, Excavaciones en Navarra IV, 1954, p. 117.

13. Tovar, A., *El nombre de Pamplona*, Fontes Linguae Vasconum 25, 1977, pp. 5-8.

14. Sall. *Hist.* II, 93.

15. Balil, A., *Un factor difusor de la romanización: Las tropas hispanas al servicio de Roma*, Emérita XXIV, 1956, p. 127. García Bellido, A., *Los vascos en el ejército romano*, Fontes Linguae Vasconum, 1964, pp. 97-107.

16. Lamboglia, N., *Per una clasificazione preliminare della ceramica Campana*, Atti del I Congreso Internazionale di Studi Liguri, Bordiguera, pp. 139-205. Morel, J., *Ceramique Campaniense. Les Formes*, BEFAR, París, p. 244.

17. Ramallo, S., *Pavimentos de opus signinum en el Conventus Cartaginenses*, Pyrenae 15-16, pp. 287-317. Lasheras, J. A., *Pavimentos de opus signinum en Azaila*. Homenaje a Juan Cabré, pp. 199-205, Zaragoza. Mezquíriz, M. A., *Pavimentos decorados hallados en Andelos*, Trabajos de Arqueología Navarra, 5, pp. 238-249.

18. Str. III, 4, 10.

19. Plinio III, 3, 24.

20. Ptl II, 6, 67. Plinio, Nat. Hist. III, 30.

21. C.I.L. II 2958 y 2960.

22. It. Ant. 455, 5.

23. An. Rav. IV, 43 (311, 13).

24. Lacarra, J. M., *Textos navarros del Códice de Roda*, Zaragoza, 1945. Demougeot, E., *Le Notitia Dignitatum et l'histoire de l'Empire d'Occident au debut du V siècle*, Latomus 34, 1975, pp. 1.079-1.134. Sayas, J. J., *Consideraciones históricas sobre Vasconia en época Bajo Imperial*, Actas sobre el 650 aniversario del Pacto de Arriaga, 1984, pp. 593-603.

25. F.H.A. Tomo IX, pp. 99. Chron. Gall pp. 651-664.

ÉPOCA PRERROMÁNICA Y ROMÁNICA

1. Gracias a los resultados de las excavaciones que se han venido realizando bajo el pavimento de la actual catedral pamplonesa, se han conocido interesantes noticias de este templo prerrománico y además se han sacado a la luz restos pétreos que completan la información únicamente textual que se tenía de este templo catedralicio. Por lo tanto se hará continua referencia a los datos de la exposición «Los niveles del tiempo» que presentaba y estudiaba los restos arqueológicos obtenidos a partir de las excavaciones catedralicias.

2. Goñi Gaztambide, J.: *Historia de los obispos de Pamplona*. Pamplona 1979, t. I, p. 48.

3. Cañada Juste, A., *La campaña musulmana de Pamplona. Año 924*. Pamplona 1976, pp. 38-41. Igualmente tenemos datos sobre esta campaña musulmana en Pamplona en las siguientes publicaciones: *Atlas de Navarra*. Barcelona 1977, p. 42; Omeñaca Sanz, J. M.ª; «La catedral de Pamplona» en *Gran Enciclopedia Navarra* t. VIII, Pamplona 1991, p. 470-471.

4. García Villada, Z., *Historia eclesiástica de España*, Madrid 1936, t. III, p. 262, 265: de la misma opinión es Albizu, J., «Antecedentes históricos de la Santa Iglesia Catedral, de la imagen de Santa María y del Palacio Episcopal de Pamplona» en *Príncipe de Viana*, 8, 1947, p. 537, quien dice que incluso se retiraron a Leire con la imagen de la Virgen y algunas reliquias de santos. J. Goñi Gaztambide, J., *Op. cit.*, pp. 66-72; niega rotundamente esta afirmación. Dice que no son ciertas las opiniones relativas a que el obispo Willesindo (845-860) residiera en Leire ya que se sabe que recibió al clérigo Eulogio, en Pamplona. En el siglo X, continúa este autor, el centro de gravedad de la vida eclesiástica se desplaza cada vez más a tierras ganadas en la Rioja. Allí residen habitualmente los obispos pamploneses. De los nuevos monasterios de San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla salen los obispos de la segunda mitad del siglo X. «Durante este siglo, el monasterio legerense fue gobernado por sus abades propios que nada tenían que ver con los obispos de Pamplona y viceversa, los prelados pamploneses no fueron escogidos entre los monjes de Leire» es noticia de Ubieto, A.; «Abades de San Salvador de Leire durante el siglo X» en *Saitabi*, 14, 1964, p. 31-36, citado en Goñi Gaztambide, J.; *Op. cit.*, p. 119. Igualmente Fortún Pérez de Ciriza, L. J.; «Leire» en *Sedes Reales de Navarra*, Pamplona, 1991, p. 276, no menciona durante los siglos IX y X la residencia de los obispos en Leire.

5. Dozy, R., *Historia de los musulmanes españoles*, t. III: El califato, Madrid 1982, p. 51.

6. En el siglo X tenemos noticia de dos reyes que hicieron donaciones a la iglesia de Pamplona. El primero es Sancho Garcés I (905-925), quien habiendo recobrado la salud en el monasterio de San Pedro de Usún, donó a la iglesia de Pamplona el cenobio y la villa de Usún, unas tierras en la villa de Ull y unas viñas en Arboniés. El segundo fue Sancho García Abarca (970-994) que concedió a esta iglesia la ciudad de Pamplona, libre de todo servicio real, el castillo de San Esteban de Monjardín, con sus villas, iglesias y pertenencias, unas salinas en Elquea y derecho a dos días de molienda cada mes en el molino real de Atea, en Huarte-Pamplona. Finalmente, sabemos que Sisebuto obispo de Pamplona (988-1000) poseyó la decanía de Zamarce como propia de esta iglesia. Noticias de J. Goñi Gaztambide, *Op. cit.*, p. 117.

7. *Gran Atlas...*, II, p. 49.

8. Pamplona, G. de, «La fecha de construcción de San Miguel de Villatuerta» en *Príncipe de Viana*, 1954, p. 221; Uranga Galdiano, J. E. e Íñiguez Almech, F., *Arte Medieval Navarro*, Pamplona 1973, t. I, Silva y Verástegui, S., *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona 1984, p. 191.

9. Uranga Galdiano, J. E. e Íñiguez Almech, F., *Op. cit.*

10. Lojendio, L. M.ª, *Navarra* (España románica, 7), Madrid 1978 (1.ª ed. en francés 1967), p. 239 y Goñi Gaztambide, J., *Op. cit.*, pp. 170-1719.7.

11. Goñi Gaztambide, J., *Op. cit.*, p. 228.

12. Lojendio, L. M.ª, *Op. cit.*, p. 240: da gran importancia a la reforma del cabildo catedralicio y la introducción de la regla de san Agustín, en cuanto esto exige nuevas formas de vida en común y un conjunto de construcciones adecuadas. Así se impone la reforma de la catedral y la construcción de una serie de dependencias, necesarias para esta vida en común.

13. Goñi Gaztambide, J., *Op. cit.*, p. 261.

14. Lojendio, L. M., *Op. cit.*, p. 239.

15. Albizu, J., *Op. cit.*, p. 552.

16. Goñi Gaztambide, J., *Op. cit.*, p. 261.

17. Noticia dada por varios autores: Larumbe, O., «La catedral de Pamplona» en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*, II, 1928, p. 97; Lacarra, J. M., «La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos» en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 7, 1931, pp. 74-76; Ubieto Arteta, A., «La fecha de la construcción del claustro románico de la catedral de Pamplona» en *Príncipe de Viana*, 38-39, 1950, p. 77; Lambert, E., «La catedral de Pamplona» en *Príncipe de Viana*, 42-43, 1951, p. 10; Lojendio, L. M.ª, *Op. cit.*, p. 240; *Goñi Gaztambide, J., Op. cit.*, p. 261.

18. Lojendio, L. M.ª, *Op. cit.*, p. 241 y Goñi Gaztambide, J., *Op. cit.*, p. 261.

19. Debió realizar sus obras en Santiago en la segunda fase de la etapa constructiva de la catedral, es decir hacia 1090 y bajo los auspicios del obispo Diego Gelmírez y no Diego Peláez; según nos informa Moralejo Álvarez, S. en la edición anotada de Conant, K. J., *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983, p. 228. Opinión que no comparte Williams, J., «La arquitectura del Camino de Santiago» en *Compostellanum*, XXIX, 1984, p. 282, donde dice que Esteban pudo haber sido el maestro de obras de Diego Peláez y Bernardo y Roberto los de Diego Gelmírez.

20. Goñi Gaztambide, J., «La fecha de construcción y consagración de la catedral románica de Pamplona» en *Príncipe de Viana*, 10, 1949, p. 385 e *Historia de los obispos...*, p. 261-272.

21. Ubieto Arteta, A., *Op. cit.*; Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos...*, pp. 326 y 334.

22. Lacarra, J. M.ª, «La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos» en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 7, 1931, pp. 85-86 y «Alfonso el Batallador y las paces de Trastamara. Cuestiones cronológicas» en *Estudios de la Edad Media Corona de Aragón*, 3, 1947-1948, p. 468. Albizu, J., *Op. cit.*, p. 554, afirma que la fecha de consagración es el año 1127 pero recoge las dudas suscitadas por la historiografía anterior, desde el padre Moret que afirmaba que el año de la ceremonia era el de 1124, lo cual ha traído grandes problemas hasta su rechazo definitivo. Igualmente este autor afirma que el día no se conoce con exactitud y que pudo ser el 3 de abril, igualmente duda de la presencia del monarca navarro. Posteriormente Goñi Gaztambide, J., «La fecha de construcción...» p. 391 y 393. Ubieto Arteta, A., *Op. cit.*, p. 77 y Lambert, E., *Op. cit.*, p. 10, confirman las noticias de J. M.ª Lacarra.

23. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos...*, p. 334.

24. Ubieto Arteta, A., *Op. cit.*, p. 78.

25. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos...*, p. 336. Menciona un documento fechado en este año, en el cual habla de ciertas donaciones realizadas para terminar la obra del claustro. Rechaza los argumentos de autores como Vázquez de Parga, Ubieto Arteta, E. Lambert y L. M.ª Lojendio, que retrasan el final de esta obra a 1140-1142, teniendo en cuenta otros documentos. Dice que éstos se refieren a peticiones de ser enterrado en el claustro y las dotaciones económicas que conceden, no están subordinadas a la indulgencia que el obispo Sancho de Larrosa había establecido para todos aquellos que colaboraran en la terminación de las obras.

26. OMEÑACA SANZ, J. M.ª, *Op. cit.*, p. 471.

27. Anteriormente a estas excavaciones se especuló mucho con la planta de esta catedral y las hipótesis eran divergentes con respecto a la presencia de crucero saliente. Así y por el conocimiento de lo entonces construido en el conjunto del románico hispano se pensaba que este brazo transversal a la dirección de las naves no sobresalía del conjunto tal como aparecía en anteriores construcciones, como Frómista y Jaca. De esta opinión eran la gran mayoría de los autores consultados como LAMBERT, E., *Op. cit.*, p. 11 y LOJENDIO, L. M.ª, *Op. cit.*, p. 241. En la postura contraria y que sería la acertada, está la opinión de GALBETE MARTINICORENA, V., «Ensayo de reconstrucción de planta de la catedral románica de Pamplona» en *Príncipe de Viana*, 37, 1976, pp. 383-385. Sorprendentemente este autor, aunque con ciertos errores reconstruyó una hipotética planta románica, con bastantes elementos coincidentes con los actuales. Así señalaba el crucero marcado en planta y la alternancia de ábsides semicirculares y poligonales. El problema está en que en la reconstrucción de la planta de la catedral partió de unos elementos erróneos. Se basó en las noticias de las excavaciones realizada por la Comisión de Monumentos a principios del siglo XX y tomando la línea de un muro que se pensaba pertenecía al ábside central de la catedral reconstruyó los ábsides de ésta. Igualmente dibujó un transepto saliente por la semejanza que él veía entre la catedral compostelana y la iruniense. La diferencia con la planta real está en que redujo las dimensiones de la auténtica catedral románica y además reconstruyó el conjunto a un nivel más bajo del actual, tanto la cabecera como el crucero. Quizás pudo influir en estas modificaciones, el hecho de que partiera de la interpretación literal de las noticias contenidas en el Boletín de la Comisión de Monumentos, quienes hablaban del citado muro, como situado a la altura del presbiterio, pero cuando el autor elaboró su reconstrucción de la planta, es decir en 1970, el presbiterio había sido modificado de su emplazamiento original y llevado un tramo más hacia los pies, hecho que ocurrió en los años 40, lo cual provocó la confusión por parte del autor en la situación de la planta románica en el conjunto de la catedral gótica. (Agradecemos a la también autora de un capítulo de esta obra, Dra. C. Fernández-Ladreda su información respecto a la interpretación de la planta de V. Galbete).

28. LAMBERT, E., *Op. cit.*, p. 10.

29. Datos tomados de la exposición «Los niveles del tiempo».

30. La fecha de 1075 corresponde a la inscripción de la absidiola del Salvador de la girola de la catedral y 1078 es la fecha fijada por el *Codex Calixtinus*. Según noticias de MORALEJO, S., «Saint-Jacques de Compostelle, les portails retrouvés de la cathédrale romane» en *Les dossiers de l'archeologie*, 20, 1977, pp. 87-103 y recogido por WILLIAMS, J.: «La arquitectura del Camino de Santiago» en *Compostellanum*, XXIX, 1984, p. 281; también en BANGO TORVISO, I.G.; *El románico en España*, Madrid, 1992, pp. 383-384.

31. *Ibídem*.

32. BANGO TORVISO, I. G.; *Op. cit.*, p. 385.

33. KLEIN, P.; «La puerta de las Vírgenes: su datación y relación con el transepto y el claustro» en el *Románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro* 1088-1988; Silos, 1990, pp. 297-310. Igualmente nos dice este autor que la datación de 1088 y la correspondiente fecha de consagración, corresponde a la iglesia baja no a la iglesia alta. Parece que la misma iglesia alta, en un principio no tenía crucero y que el brazo norte y sur del transepto fueron añadidos en las primeras décadas del siglo XII.

34. Se empezó a construir entre 1041 y 1050 y acaba a finales de este siglo XI. Según noticias de GAILLARD, G.; et al., *Rouergue roman*, 2.ª ed., 1974, p. 41; en otro artículo de este autor: «Sainte-Foy de Conques, sa place dans l'histoire de l'art et les églises de pélerinage» en *Príncipe de Viana*, 102-103, 1966, p. 5; y en DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle*, Paris, 1990, p. 205.

35. GAILLARD, G. et al., *Op. cit.*, pp. 39-40: «Es en el reino de Navarra donde Conques tiene mayor número de posesiones más allá de los Pirineos. Así se cuenta entre otras, la iglesia y hospital de Roncesvalles... También Pons, otro monje de Conques fue obispo de Barbastro y Roda en Aragón y fue el que ofreció al abad Begon el altar portatil que se conserva en el tesoro». Igualmente J. M.ª LACARRA en el capítulo titulado «Repoblaciones del Camino» en el t. II de *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Pamplona 1993, p. 489 tenemos datos de otras posesiones, así la villa de Roscidavallis (Burguete) y Garitoáin, ambas en el Camino de Santiago. Santa Fe tenía un altar en la cabecera de la catedral compostelana, a cuya consagración acudió el obispo don Pedro de Roda.

36. *Williams, J., Op. cit.*, p. 282; DURLIAT, M., *Op. cit.*, p.; MORALEJO ÁLVAREZ, S., *Santiago, Camino...*, p. 289. Igualmente esta forma de la cabecera es algo muy corriente en las iglesias prerrománicas calificadas de mozárabes, como es el caso de San Miguel de Escalada, Santiago de Peñalba y San Miguel de Celanova, entre otras.

37. URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F; *Op. cit.*, pp. 78-79. Igualmente estos autores, estudian las excavaciones del monasterio de San Salvador de Leire, en cuya obra del siglo X, presenta una cabecera semicircular al interior y recta al exterior. Conocemos perteneciente al arte carolingio, la iglesia de la borgoña francesa de San Pedro de Flavigny, datada en el siglo IX, que presenta este ábside semicircular al inerior y poligonal al exterior. Por los ejemplos citados podemos concluir diciendo que este tipo de cabecera es propio de las iglesias prerrománicas, por lo que éstas se convierten en un importante precedente para la cabecera de la iglesia catedralicia de Pamplona, que estamos estudiando. Agradecemos a la Dra. C. Fernández-Ladreda la información concedida sobre las iglesias prerrománicas hispanas y francesas.

38. MADRAZO, P. de. *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*; t. II: Navarra y Logroño. Barcelona, 1886, pp. 495-496, quien la vio en pie.

39. KLEIN, P., *Op. cit.*

40. DURLIAT, M.; *Op. cit.*, pp. 82-ss.

41. CEAN BERMUDEZ, Adiciones a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* de Eugenio Llaguno y Amírola, t. I, Madrid 1989, p. 82.

42. VAZQUEZ DE PARGA, L., *Op. cit.*, p. 458.

43. OMEÑACA SANZ, J. M.ª, *Op. cit.*, p. 481; nos dice que la cillería tiene una puerta románica hoy reconstruida a un nivel superior al primitivo.

44. URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F. *Op. cit.*, t. I**, p. 263.

45. LAMBERT, E.; *Op. cit.*, p. 9-14.

46. *Ibidem*.

47. LOJENDIO, L. M., *Op. cit.*, p. 242 y MARTÍN DUQUE, A.; «Pamplona» en *Sedes* ..., p. 57 y 62.

48. OMEÑACA SANZ, J. M., *Op. cit.*, p. 480 y GOÑI GAZTAMBIDE, J.; «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona» en *Príncipe de Viana*, 14, 1953, p. 320-321. Este autor cita la cesión de estos palacios, llamados de San Jesucristo por parte del obispo Pedro Remírez de Piedrola al rey Teobaldo I, en pago de unas deudas, el año 1235.

49. VIÑAYO GONZALEZ, A., *León y Asturias* (España románica; 5), Madrid 1979, p. 96 y 105; en las citadas páginas atribuye al maestro Esteban de la catedral santiaguesa algunos capiteles del interior de la basílica y la elaboración de la Puerta del Perdón; sin embargo Yarza Luaces a pesar de observar el parecido en algunos capiteles del interior con la obra del Maestro Esteban, dice que son de menor calidad y pudieron ser obra de un discípulo; mientras que la atribución a este mismo Maestro de la portada del Perdón es algo que considera rechazable: «En otro tiempo se suponía de fines del siglo XI y realizado por el maestro Esteban antes de ir a Compostela» en *La Edad Media* (Historia del Arte Hispánico: 2), 2.ª ed., Madrid 1982, p. 119.

50. YARZA LUACES, J., *Op. cit.*, p. 114. S. MORALEJO ALVAREZ también afirma la diferencia de identidad entre el Maestro Esteban y uno de los Maestros escultores de Platerías lo cual importa para la obra catedralicia de Pamplona; lo dice en la edición anotada de la obra de CONANT, K.J., *Arquitectura románica...*, p. 105-107 y en el artículo «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago» en COMPOSTELLANUM, 1985, p. 399. En esta misma revista un año antes WILLIAMS, J., «La arquitectura del Camino de Santiago», p. 267-290 vuelve a hablar del Maestro Esteban y el problema de su obra. Finalmente MELERO MONEO, M.ª L., «La escultura románica en Navarra» en *Cuadernos de Arte Español*, 31, 1992, p. 6-7; menciona la escultura de la iglesia catedral de Pamplona, atribuida por algunos autores al «problemático» Maestro Esteban.

51. La coincidencia de rasgos se detecta sobre todo en los detalles animales y vegetales de las obras comparadas, no así en los humanos ya que los escasos restos de figuras antropomorfas procedentes de la catedral de Pamplona no presentan ninguna semejanza con los compostelanos. En perjuicio de esta teoría, hemos de señalar que las fechas que se dan para la puerta sur de la catedral compostelana corresponden al primer tercio del siglo XII (YARZA LUACES, J., *Op. cit.*, p. 117), mismos años que se dan para la portada de la catedral de Pamplona; por lo que hemos de pensar no en el mismo Maestro de Eva y David de Platerías sino en un artista formado en su órbita.

52. GALBETE MARTINICORENA, V., «¿Como

era la primitiva fachada de la catedral?» en *Pregón*, III, 1948 y «Ensayo...» en *Príncipe de Viana*, 37, 1976, p. 382-383; LAMBERT, E., *Op. cit.*, p. 10.

53. CHAMOSO LAMAS, M., *Galicia* (España románica: 2), Madrid, 1978.

54. MORALEJO ÁLVAREZ, S.: «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago» en *Compostellanum*, 14, 1969, p. 623-668 y BRAVO LOZANO, M: *Guía del peregrino medieval*, Sahagún, 1989, p. 71 y 73.

55. Según fecha del *Cartoral de Sos* la cripta se comenzaría en 1055 y se acabaría en los primeros años del siglo XII; nos informa ABBAD RÍOS, F.: «La iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico» en *Archivo Español de Arte*, XV, 1945, p. 163. Además CANELLAS LOPEZ, A., y SAN VICENTE, A., *Aragón* (España Románica: 4), Madrid 1979, p. 241: «Importa mucho para la historia de la fábrica de la iglesia de Sos, anotar que hacia 1094, llegó a Aragón buscando refugio, don Diego Peláez obispo de Santiago, desterrado de su diócesis por Alfonso VI de Castilla; fue amistosamente acogido por el rey aragonés Sancho Ramírez; al prelado compostelano le acompañaba el famoso maestro Esteban, prestigioso artista». Este mismo obispo estaba presente en la segunda consagración de la iglesia de Leire, la del año 1098, y no olvidemos que la portada occidental de esta iglesia monástica presenta grandes puntos de semejanza con la pamplonesa, en FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C.; «Leire» en *Sedes...*, p. 290.

56. Estos capiteles se han conocido gracias a la exposición «Los niveles del tiempo». Uno de ellos apareció en las excavaciones de la catedral y otros dos ya habían sido mencionados por J. M.ª Lacarra en el estudio «La catedral románica de Pamplona..., pp. 271-277, como pertenecientes a la colección de don J. M.ª Huarte de Pamplona.

57. Se menciona estos animales en el Evangelio apócrifo de la Natividad de María y de la Infancia del Salvador: «et bos et asinus adorabant eum»; citado en MALE, E.: *El Gótico*, Madrid, 1986 (reedición de la novena edición francesa de 1958).

58. En la iglesia francesa de San Pedro de Moissac hay esculpidas escenas de la Infancia de Cristo en un panel relivario del lateral derecho de la portada. Junto a la Anunciación y Visitación, aparece una curiosa Epifanía en la que la Virgen está sentada sobre la cama con el Niño y los tres Reyes Magos avanzan para ofrecer sus regalos. Detrás de la cama, aparece el pesebre vacío con los animales. Quizás se puede mencionar como comparación este caso francés en el que sí vemos un pesebre vacío, porque el Niño está junto a su madre. En las pinturas murales del monasterio de Sigena, el Niño no está en el pesebre porque ha sido sacado por las parteras para bañarle. Sin embargo este conjunto es posterior y data de la primera década del siglo XIII. Estudiado y reproducido en OAKESHOTT, W., *Sigena: Romanesque paintings in Spain and the Winchester Bible Artists*, London 1972. También en BORRAS, G.: *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza 1978, lám. 182 y SUREDA, J.: *La pintura románica en España*, Madrid 1985, p. 222. Curiosamente en otras representaciones de la Navidad de época románica, la Virgen aparece amamantando al Niño, pero esto no impide que se duplique la representación y Jesús aparezca primero en su pesebre alentado por los animales y después en el regazo de su madre tal como vemos en las escenas estudiadas en FRONTON SIMON, I.: «La representación de la Navidad en la escultura románica: Un ejemplo de la irradiación silense por la periferia castellana» en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida 1992, p. 55-61.

59. La datación del tímpano de Santo Domingo de Silos es mas tardía que las anteriores obras citadas y se sitúa en el último tercio del siglo XII; estudiada en YARZA LUACES, J.: «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos» en *Goya*, 96, 1970. Finalmente la iglesia borgoñona se data en el primer tercio del siglo XII.

60. En la portada de Santa María la Real de Sangüesa aparece hasta cuatro veces el zapatero. La primera de ellas en la arquivolta lateral derecha, dos más en las enjutas del arco y la última en uno de los modillones de la cornisa que remata la portada. Tambien aparece en la serie de oficios representados en la iglesia palentina de Santiago de Carrión de los Condes, perteneciente al Camino de Santiago.

61. La cita aparece en *Samuel 17*, 34-35: David dijo a Saúl: «Cuando tu siervo apacentaba las ovejas de su padre y venía un león o un oso y se llevaba una oveja del rebaño, yo le perseguía, le golpeaba y le arrancaba de la boca la oveja; y si se volvía contra mí, le agarraba por la quijada, le hería y le mataba».

62. La representación del león y el toro en las ménsulas de la portada se puede poner en relación con el Salmo 22, 22: «Sálvame de la boca del león / y los cuernos de los toros salvajes mi pobre (vida)». Pero también podemos ver en el bóvido la imagen de un buey en lugar de un toro; y sería símbolo de la mansedumbre en oposición a la fiereza del león, tal como aparecía en el templo de Salomón y recuerda una inscripción del monasterio de Moreaux, cercano a Poitiers (Francia): «*Ut fuit introitus templi Sancti Salomonis sic est in medio bovis atque leonis*». Según noticia de ÍÑIGUEZ ALMECH, F. y URANGA GALDIANO, J.E., *Op. cit.*, t I, p. 88

63. Las citas bíblicas en las que aparece el león como imagen del demonio son entre otras: Salmos 7, 3; 22, 22 (ya citado); 91, 13; Isaías 38, 13; Jueces 14, 6; 1.ª Epís. de san Pedro 5, 18. Además el *Ordo Commendationis animae*, conjunto de invocaciones que se recitaban en el oficio de difuntos, recoge entre sus citas el Salmo 7, 3: «*Nequando rapiat, ut leo, animam meam*» el Salmo reiterado 22, 22 y otras imprecaciones referentes a héroes bíblicos en lucha con el león demoníaco: «*Libera Domine, animam eius...sicut liberasti Danielem de lacu leonum*» o a difuntos: «*Libera animas defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu, libera eas de ore leonis...*»; de acuerdo con estas citas, W. Deonna considera que el león andrófago es un monstruo claramente infernal o imagen del mismo demonio, según explica en «Salve me de ore leonis: A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre a Genève» en *Revue belge de philologie et d'histoire*, 28, 1950, p. 486-493.

64. Excepto la imagen de San Miguel de Estella, todas las demás citadas retratan un tipo de monstruo infernal que se identifica con el Leviatán bíblico. No es más que una boca puesta boca abajo a la que se precipitan los condenados, de la que se ven los ojos, la nariz y las fauces. El caso de San Miguel de Estella decimos que es distinto en cuanto aparece claramente una cabeza de león, dispuesta verticalmente a la que se precipitan las almas rechazadas por San Miguel. Como nos informa BASCHET, J., «Image du désordre et ordre de l'image: Représentations médiévales de l'enfer» en *Médiévales*, 4, 1983, p. 15-36; esta boca de Leviatán sufre una evolución desfavorable a lo largo de la Baja Edad Media, ya que desde su posición protagonista en las representaciones del Averno en los siglos XII y XIII; pasa a ocupar un papel secundario o casi desaparecer en los infiernos que se representan en los siglos bajomedievales.

65. La noticia se conserva en un manuscrito anónimo redactado en Pamplona en 1846, sin foliar, comunicado por don Manuel Gómez Moreno. Esta misma noticia fue publicada por Baleztena en la revista *Pregón*, 1947. Todo ello citado por Vázquez de Parga, L.: *Op. cit.*, p. 460.

66. MADRAZO, P., *Navarra y Logroño*, Barcelona 1886, t. II, p. 215. Citado en FERNANDEZ-LADREDA AGUADE, C., *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona 1983, p. 27.

67. DESCHAMPS, P., *La sculpture romane en France*, París 1930, p. 93. Cita tomada de la obra de C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE.

68. GAILLARD, G.: «Le chapiteau de Job aux Musées de Toulouse et de Pampelune» en *Revue des Arts*, 1960, p. 150; en español se publica el mismo año en la revista *Príncipe de Viana*; finalmente aparece en una recopilación de trabajos del autor sobre arte románico que se titula *Etudes d'art roman*, París 1972, p. 215-225.

69. MESPLE, P.: «Chapiteaux de la Passion aux Musées de Toulouse et de Pampelune» en *Revue du Louvre et des Musées de France*, 6, 1963, p. 255-262.

70. URANGA GALDIANO, J.E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Op. cit.*, t. I**, p. 268 e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., «Sobre tallas románicas del siglo XII» en *Príncipe de Viana* 29, 1968, p. 187.

71. AZCARATE, J. M. de, *Op. cit.*, p. 146.

72. YARZA LUACES, J.; *La Edad*, p. 134; MELERO MONEO, M.ª L., *Op. cit.*, p. 10-11 y en otro artículo semejante: «La sculpture du cloître de la cathèdrale de Pampelune et sa répercusion sur l'art roman navarrais» en *Cahiers de civilisation médiévale*, XXV, 1992, p. 241-246.

73. LOJENDIO, L. M.ª, *Op. cit.*, p. 245.

74. ÍÑIGUEZ ALMECH, F., «Sobre tallas... p. 185-186, lo considera perteneciente al claustro y por lo tanto del mismo Maestro, teniendo en cuenta el tema esculpido. LOJENDIO, L. M.ª, *Op. cit.*, p. 245, considera que estos capiteles no pertenecen a la misma mano que labró la portada ni tampoco a la del Maestro del Claustro, dice que parecen de época anterior y podrían haberse elaborado para la construcción de don Pedro de Roda, aunque no averigua a que lugar de la iglesia pertenecerían.

75. En un capitel del desaparecido monasterio de Santa María de Aguilar de Campóo (Palencia) hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional; vemos el mismo esquema de hojas carnosas que se extienden en remolino y ese gusto por perforar los extremos de estas hojas. No hay personas ni animales distribuidos en las caras del capitel y el conjunto es únicamente vegetal; reproducido en GARCÍA GUINEA, M. A., *El arte románico en Palencia*, Palencia 1975, lám. 214.

76. ÍÑIGUEZ ALMECH, F., «Sobre tallas..., p. 185 y URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F.; *Op. cit.*, t. I**, p. 265; reproducidas las imágenes en MESPLE, P., *Toulouse. Musée des Augustins: Les sculptures romanes*, París 1961.

77. La noticia de este capitel así como la reproducción fotográfica la da P. Mesplé en la obra anteriormente citada. Duda sobre la pertenencia al claustro de San Estehan y dice

que es una «copia tardía y mediocre, pero literal» del capitel de Job del monasterio de la Daurade.

78. Reproducido en PORTER, A.K., *The romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, New York 1985, t. III, lám. 1341.

79. REAU, L., *Op. cit.*, p. 310 y *Moralia in Job*/ versione, introduzione e nota a cura di Bonifacio Borghini, Torini 1965, 2 v. y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C.; *Op. cit.*, p. 31.

80. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Op. cit.*, p. 492-493.

81. SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona 1989, p. 107.

82. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, C.: *Op. cit.*, p. 31.

83. JOVER HERNANDO, M.: «Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra» en *Príncipe de Viana*, 1987, 180, p. 12.

84. Para M. Jover este tocado tiene un claro origen bizantino al ser ésta una diadema real rematada por la cruz; tal atributo identifica a Dios Padre con Dios Hijo y es una forma de mostrar la prefiguración cristológica de Job en el Antiguo Testamento; en *Op. cit.*, p. 11-12.

85. La presencia de Satán fuera del cielo además de sus rasgos horrendos es una manera de indicar su carácter maligno. Sin embargo si nos remitimos a las fuentes originales de la historia (Job 1, 6-12), nada nos indica que este Satán se pueda identificar con el Maligno en persona. La figura de Satán en el Libro de Job es la de un personaje concreto al servicio de Dios, que está en su reino y a su servicio: «Sucedió un día que los hijos de Dios fueron a presentarse ante Yahvé y vino también entre ellos Satán. Y dijo Yahvé a Satán: '¿De dónde vienes?'. Respondió Satán: 'De dar una vuelta por la tierra y pasearme por ella'. Su función es la de una especie de fiscal de la creación que acusa a Dios del mal comportamiento de sus criaturas. Lo que ocurre es que con el tiempo, va a cumplir sus funciones con exceso de celo y además de acusar a Dios de la actuación de los hombres va a tratar de tentarles celoso de su bienestar. Así de Satán, literalmente adversario se pasa a diablo, tentador» según dice MARTÍN VELASCO, J., *Ángeles y demonios*, Madrid 1984, p. 53-54. Es por ello que esta figurita adquiere rasgos horrendos y por lo tanto malignos, identificándose con el diablo.

86. A pesar de la pequeñez de su tamaño es un demonio muy caracterizado en cuanto está dotado con atributos que lo relacionan con tres de los cuatro elementos. Presenta un cuerpo de ser terrestre, alas que lo relacionan con el mundo del aire y cabellera flamígera que lo identifica con el mundo del fuego. Falta el elemento acuoso que completaría la presencia de este ser en los cuatro elementos y por tanto en todas las partes. Tal relación de rasgos habla de una detallismo en su representación que contrasta con la simplicidad en el retrato de otros demonios esculpidos en Navarra y que sin embargo lo acerca a imágenes de este tipo en el románico francés.

87. Tal como informa L. Vázquez de Parga, *Op. cit.*, p. 464.

88. GAILLARD, G., *Op. cit.*, y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. *Op. cit.*, p. 35.

89. El capitel del mismo tema proveniente de La Daurade (Toulouse) describe en dos escenas la destrucción del ganado, en una de ellas el fuego abrasador esparcido por un horrendo demonio mata las ovejas y en la siguiente un único demonio –que personifica los sabeos y los caldeos– mata al resto del ganado y a los siervos.

90. El relato bíblico habla de cuatro mensajeros que van llegando sucesivamente en muy corto espacio de tiempo y que le comunican a Job lo que ha sucedido: robo de los bueyes y las asnas (1, 15); quema de las ovejas y los mozos (1, 16); robo de los camellos (1, 17) y la última desgracia es un anuncio de lo que se relata en la siguiente cara corta: muerte de sus hijos (1, 18-19).

91. JOVER HERNANDO, M., *Op. cit.*, p. 12.

92. REAU, L. *Op. cit.*, p. 310.

93. MESPLE, P.: «Chapiteaux de la Passion...» p. 256 y 261.

94. Reproducido en LE DON, G., «Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer» en *Cahiers de civilisation médiévale*, 4, 1979, fig. 7. Donde aparece un ángel que cierra las puertas del infierno, cruzando las piernas de igual forma que conocemos pero en dirección opuesta. Este artículo recoge otra imagen del *Salterio Winchester* (fig. 1), de datación más tardía, hacia 1161; en el que vuelve a aparecer el ángel cerrando la puerta, y adoptando la posición característica.

95. YARZA LUACES, J. «El Infierno del Beato de Silos» en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona 1987, p. 94-118.

96. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. *Op. cit.*, p. 48.

97. MALE, E., *L'art religieux du XIIème siècle en France*, 7.ª ed., París 1966, p. 97-101.

98. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Op. cit.*, p. 36.

99. VÁZQUEZ DE PARGA, L. *Op. cit.*, p. 461, este autor basándose en KUNTLE, *Ikonographie der Christliche Kunst*, t. 1, Friburgo, 1928, p. 431; dice que la iconografía medieval no aclara los atributos propios de uno y otro para que el espectador los pueda identificar, con lo cual se cae en el error al tratar de identificarlos; ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: «Sobre tallas...», p. 188 vuelven a hablar de casa de Anás o Caifás; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Op. cit.*, p. 36; finalmente JOVER HERNANDO, M., *Op. cit.*, p. 17, dice que se puede tratar de Anás, Caifás o Herodes, incluso se puede pensar en una alegoría del pueblo judío que grita la crucifixión para Cristo y el perdón para Barrabás; añade que no es indicativo de autoridad religiosa el hecho de que el personaje gesticulante esté mitrado ya que es una alusión al carácter hipócrita de la religión judía.

100. URANGA GALDIANO, J.E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F. *Op. cit.*, t. 1**, p. 272.

101. ÍÑIGUEZ ALMECH, F. «Sobre tallas...», p. 188-189 y JOVER HERNANDO, M.: *Op. cit.*, p. 18.

102. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C.: *Op. cit.*, p. 39.

103. *Ibídem*. F. Íñiguez Almech dice que puede ser María Magdalena, teniendo en cuenta las ropas que lleva y la forma de recoger a la Virgen, en «Sobre tallas...» p. 191. De la misma opinión es M. Jover Hernando, en *Op. cit.*, p. 18-19. Sin embargo aunque los Evangelios no citen a San Juan Evangelista en esta escena, sí que se representa en el arte, y los estudiosos del grupo del Descendimiento conocen distintas variantes de acuerdo con la situación y actuación de este personaje, mientras que nunca citan a María Magdalena; siguiendo el estudio de NAGATSUKA, Y., *Descente de croix: son développment iconographique des origines jusqu'à la fin du XIVème siècle*, Tokyo 1979.

104. MALE, E., *Op. cit.*, p. 101-104.

105. Del sepulcro nuevo excavado en la roca hablan los sinópticos: Mt. 27, 60; Mc. 15, 46; Lc. 23, 53, mientras que Juan dice que era un sepulcro nuevo pero no cita la característica de estar excavado en la roca: Jn. 19, 41.

106. JOVER HERNANDO, M.; *Op. cit.*, p. 19. Habla de la ceremonia de la Depositio que tenía lugar el Viernes Santo después de la Misa y antes del canto de las vísperas. En ella se procedía al entierro simbólico de Cristo colocando una cruz o una Sagrada Forma en el sepulcro y después se sellaba.

107. JOVER HERNANDO, M.; *Op. cit.*, p. 32. La autora afirma que tal procedimiento es citado por los iconógrafos en obras de estilo gótico, datadas en los siglo XIII y XIV, con lo cual considera estas representaciones adelantadas a su tiempo.

108. JOVER HERNANDO, M., *Op. cit.*, p. 20 dice que sólo se conoce un capitel de la Cámara Santa de Oviedo, en el cual aparece un ángel de pie.

109. ÍÑIGUEZ ALMECH, F., «Sobre tallas...», p. 188.

110. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, C.: *Op. cit.*, p. 43.

111. MARROU, H. I.: «Un ange déchu, un ange pourtant...» en *Satán*, 1947, p. 28-43.

112. YARZA LUACES, J., «La Edad...», p. 134; MELERO MONEO, M.ª L.; *La escultura románica...*, p. 10-11 y *La sculpture...*, p. 244-245.

113. MELERO MONEO, M.ª L.; *Ibídem*.

114. LOJENDIO, L. M.ª, *Op. cit.*, p. 245-246.

115. AZCÁRATE, J. M.ª; *Op. cit.*, p. 146, aunque no concreta demasiado la similitud de obra con el taller de Pamplona y tampoco aclara si la influencia le viene de la portada o del claustro: «Paralelamente se desarrolla en esta zona un arte rural, que en algo evoca el taller de Pamplona, y que está representado fundamentalmente por la portada de Artaiz...» y MELERO MONEO, M.ª L., *La escultura románica...*, p. 13 y *La sculpture...*, p. 245-246.

116. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, A., *Pilas bautismales medievales en Navarra*, Pamplona 1992, p. 98.

LA CATEDRAL GÓTICA

ARQUITECTURA

Claustro

1. J. GOÑI, *Historia de los obispos de Pamplona*, vol. I, siglos IV-XIII, Pamplona 1979, pp. 664-665; y M. ARIGITA, *Cartulario de don Felipe III, rey de Francia*, Madrid 1913, n.º 159 y 160.

2. Tal opinión se encuentra más o menos sugerida por M.ª C. LACARRA, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona 1974, pp. 127-128.

3. Son constantes las reclamaciones ante las cortes pontificia y francesa para obtener una indemnización por los destrozos causados por la guerra de la Navarrería, así como

la devolución de los bienes eclesiásticos incautados a raíz del conflicto: véase: J. GOÑI, *Historia....* I, pp. 680-682 y M. ARIGITA, *Cartulario....* docs. n. 159, 160, 164-165.

4. L. TORRES BALBÁS, «Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona», *P. V.*, VII (1946), p. 472, dice simplemente que debió comenzar antes de la prelacía de don Arnaldo de Barbazán (1318-1355); y cita el documento de 1312 –en realidad es de 1311: un pleito entre el cabildo y el arcediano de tabla García de Eza– donde se menciona el claustro y su maestro. Le sigue E. LAMBERT, «La catedral de Pamplona», *P. V.* XII (1951), p. 15. Por su parte J.E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, Pamplona 1973, vol. IV, p. 228, lo creen comenzado antes de 1291, probablemente por la existencia de una donación, fechada en dicho año, para la obra del claustro. Los sigue M.ª A. DEL BURGO, *La catedral de Pamplona*, León 1977, p. 61. A su vez, J. GOÑI, *Historia....* vol. I, p. 695, considera que las obras se iniciaron en tiempos del obispo don Miguel Sánchez de Uncastillo (1277-1287), opinión compartida por M.ª C. LACARRA, *Aportación....* p. 127, con la que coincidimos.

5. J. GOÑI, *Historia....* vol. I, p. 695, y M.ª C. LACARRA, *Aportación...*, p. 127.

6. J. GOÑI, *Historia...*, vol. I, pp. 695-696 no da fecha concreta. Idem. *Catálogo del Archivo Catedral de Pamplona*, vol. I, (829-1500), Pamplona 1965, n.º 767, lo fecha hacia 1286.

7. Así opina J. GOÑI, *Historia....* vol. I, p. 696.

8. J.GOÑI, *Historia....* vol. I, p. 695.

9. J. GOÑI, *Historia...*, vol. I, p. 695.

10. J. GOÑI, «Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona», *P. V.* XVI, (1955), p.134; e Ídem, *Historia....* vol. I, p. 733.

11. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 133-134, y apéndice n.º 2; e Ídem, *Historia....* vol. I, p. 733. La cuestación probablemente se iniciaría años atrás.

12. *Ibídem.* Las obras del claustro por su envergadura debían situarse en un primer plano de las necesidades de la catedral.

13. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 134.

14. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 134-135, y notas 12, 13 y 14; e Ídem, *Historia....* vol. II, pp. 49-50.

15. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 134; e Ídem, *Historia...*, vol. II, pp. 169-170.

16. M.ª C. LACARRA, *Aportación....* pp. 181-182. Tradicionalmente la fecha de esta inscripción se leía como 1330, y así aparece en Lacarra. Una rectificación, perfectamente razonada, en J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, «Monarquía y Arte en Navarra, siglos XIV-XV», *Cuadernos de Arte Español*, n. 78, p. 12. Véase también para Périz de Estella, M.ª C. LACARRA, *Aportación....* pp. 181-183; J. GOÑI, *Historia....* vol. II, pp. 23, 27, 28, 44, 46, 49, 50, 53, 92, 153, 158, 165 y 170; más recientemente, F.J. JIMÉNEZ, «El cabildo pamplonés en el siglo XIV. Un análisis prosopográfico», *P. V.* LIII (1992), 394, 401-402 y 406, n. 60.

17. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 136. En realidad, el documento le llama «maestro de la uebra de Santa Maria de Pamplona», y también «hospitalero» –es decir, canónigo hospitalero–; como miembro del cabildo, más que maestro de obras, sería el canónigo encargado de la dirección administrativa; una especie de fabriquero. Sabemos además que tenía experiencia en estos trabajos, pues supervisó la construcción de San Zoilo de Cáseda; véase: J. GOÑI, *Historia....* vol. II, pp. 153, 163, 165, 171, 188-189, 201, 205, 220, 221, 237-241 y 260; y M.ª C. GARCÍA GAINZA y M. ORBE, *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. IV, 1, Pamplona 1989, pp. 183-184; y F.J. JIMÉNEZ, «El cabildo...», pp. 394 y 407, n. 107.

18. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 135-136, e Ídem, *Historia....* vol. II, p. 171, nota 343.

19. Se trata concretamente de dos *Catalogi*, redactados uno, entre 1566 y 1577, y otro, entre 1564 y 1566; véase: J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 137, y apéndice n. 16.

20. La finalización del claustro –se entiende limitado a la galería baja– para esta fecha, concuerda con J.E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval....* vol. IV, p. 164.

21. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 144-145; e Ídem, *Historia....* vol. II, p. 170; J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval....* vol. IV, pp. 161-162; y M.ª C. LACARRA, *Aportación...*, p. 131. La fecha había sido incorrectamente leída:1330; para la correcta, véase: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Op. cit.*

22. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 136-137, y apéndice n. 16. Se trata del dormitorio antiguo; el actual fue terminado en 1419, por don Lancelot de Navarra.

23. M.ª C. LACARRA, *Aportación....* p. 133, supone una terminación próxima al episcopado de Bernart de Folcaut (1364-1377), basándose en que en ese periodo las donaciones escasean. Como en el mismo trabajo, la autora reconoce que también escasean las noticias de obras en la catedral en el episcopado anterior, de Sánchez de Asiáin (1357-1364), cabe suponer igualmente que el claustro se terminó en este periodo.

24. Véase: J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 139 y apéndice n.º 13. GOÑI concluye simplemente que el claustro –se entiende sin sobreclaustro– estaba terminado en esa fecha; pero a partir de aquí, algunos autores creyeron que el claustro se terminó en 1419; así M.ª A. DEL BURGO, *La catedral....* p. 61. Pero el documento manejado por Goñi indica simplemente que el claustro existía entonces, sin que nada impida que se acabara mucho antes.

25. Tales armas coinciden con los escudos de la puerta de la sacristía de los canónigos, que se fecha en el XV, y todo parece indicar que la puerta se abrió en un sepulcro. El «Catalogus episcoporum ecclesiae Pampilonesis», redactado entre 1566 y 1577, las creyó de Barbazán, véase: J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 137, y apéndice n.º 16. Pero ya L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 508, negó tal posibilidad, señalando que la puerta de la sacristía de los canónigos era del XV. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 137-138, recogiendo sus precisiones, sugirió a Fray Pedro de Veraiz, arzobispo de Tiro, y confesor de la reina doña Blanca, de la primera mitad del XV. E. LAMBERT las supuso de Pallavicino, «La catedral...», p. 28. El P. G. DE PAMPLONA rechazó las opiniones anteriores, véase: «Un escudo enigmático en la iglesia y claustro de la Catedral de Pamplona, de capital importancia para su cronología parcial», *P. V.*, XVI (1955), 401-407. Y finalmente, J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval....* vol. IV, p. 163, conociendo esas opiniones, se limitaron a mencionar un mecenas franciscano de fines del siglo XV.

No hemos llegado a una conclusión definitiva. La presencia de los escudos de Pallavicino en un sepulcro resulta enteramente desconcertante, pues no existe razón ninguna para que el poderoso Datario pontificio pensara enterrarse en Pamplona. Al carnario acompañan pinturas de unas Marías en el sepulcro, recientemente descubiertas, y muy gastadas, que parecen de muy entrado el XVI, lo que no hace sino complicar las cosas. De momento, nos inclinamos por la opinión, expresada verbalmente, por el heraldista, F. Menéndez Pidal de Navascués –al que agradecemos su ayuda–, de que se traten de las armas de Pallavicino. Parece simplemente que no queda otro prelado al que se le puedan adjudicar esas armas.

En la tumba de Antoniotto Pallavicino, en Santa Maria del Popolo de Roma, aparecen escudos distintos; pero tiene una historia compleja: fue montada en 1501, seis años antes del óbito del cardenal, en el ábside de la vieja basílica de San Pedro, y trasladada cuando se derribó; permaneció mucho tiempo desmontada, y se volvió a construir en 1596, con escudos nuevos, aunque aprovechando dos pequeños originales, que quizá se alteraron, y desde luego se pintaron de nuevo.

Los escudos, aunque no coinciden con los de Pamplona, tienen rasgos parecidos que pudieron ser malinterpretados aquí; especialmente tres cruces –aquí cuatro, como sucede en algunos escudos romanos– en su parte alta, que son propias de la familia Pallavicini. Sin embargo, la mitad inferior del escudo es diferente al empleado habitualmente por la familia. El escudo Pallavicino de Génova lleva en su mitad inferior el ajedrezado propio del Albergo de' Gentili, al que la familia pertenecía desde 1460. En Pamplona aparece un extraño dibujo que se ha interpretado a veces como un palio. Lo cierto es que los Pallavicini abandonaron la asociación del Albergo en 1480. En 1492, Antoniotto fue nombrado obispo de Pamplona (además de Orense, Nicosia, Tournay, Cume y Lamago, donde, por supuesto, nunca residió), y es muy probable que en esas fechas no utilizara el ajedrezado en sus armas. Véase P. LITTA, *Famiglie Cellebri di Italia*, 10 vols. Milán 1819-1883, vol. IV (no tiene paginación), «Pallavicino», y Tav. I; y N. BATTILANA, *Genealogie delle Famiglie Nobili di Génova*, Génova 1825-1833 (reimpr. Bolonia 1971), vol. III (no tiene paginación): «Familie Pallavicini Divenne Ducale in Genova nell'Anno 1637 e diede alla Republica».

26. E. LAMBERT, «La catedral...», p. 15. Le siguen J.E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval....* vol. IV, p. 162.

27. El «Catalogus episcoporum ecclesiae pampilonensis», redactado entre 1566 y 1577, atribuye a Barbazán (1318-1355) las galerías Norte y Oeste; dice que «eius sunt structissima opera dimidiadi claustri ubi stemmata eius cernuntur», es decir, la mitad del claustro que presenta escudos; y son las alas Norte y Oeste las únicas que presentan escudos; véase: J. GOÑI, «Nuevos documentos...», apéndice n.º 16. Sin embargo tales armas corresponden a la culminación de estas labores en el siglo XV. L. TORRES BALBÁS, en una primera publicación, recogió en texto la afirmación del «Catalogus» de 1566-1577, pero en nota final rechazaba que fueran de Barbazán, como ya vimos: «Filiación...», pp. 472, y 508. Posteriormente, en su *Arquitectura gótica*, en *Ars Hispaniae*, vol. VII, Barcelona 1952, p. 237, atribuyó a Barbazán las alas Norte y Este, aunque pensaba que la Norte hubo de reconstruirse más adelante. J. GOÑI, en un primer escrito, citando el «Catalogus», cuestionó la atribución de las alas Norte y Oeste a Barbazán: «Nuevos documentos...», pp. 137-139. En una publicación más reciente, recordó que el claustro se venía construyendo desde la segunda mitad del XIII y,

cuando el obispo ocupó la diócesis, las dos galerías que se le atribuyen debían estar terminadas o al menos muy adelantadas: J. GOÑI, *Historia...*, vol. II, p. 169. Lacarra cita también el «Catalogus», pero afirma que éste adjudica a Barbazán las galerías Norte y Este, y sugiere que la contribución del obispo fuera menor de lo supuesto, pues sólo cabe atribuirle con seguridad dos obras: la capilla Barbazana y el conjunto de la cocina y refectorio: M.ª C. LACARRA, *Aportaciones...*, pp. 130-131. Finalmente J.E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval...*, vol. IV, p. 161 adjudican a Barbazán las galerías Norte y Este.

28. F. DE CASO, *La construcción de la catedral de Oviedo 1293-1587*. Oviedo 1981, pp. 94 ss. 1345 representa la fecha de un donativo de Sancho IV, tres años antes de la llegada del obispo Sancho, que dejó su escudo en las claves de esa zona. Parece que ambos acontecimientos supusieron el recomienzo de la obra, por entonces abandonada. Resulta bastante desconcertante esta fecha; ya que hemos de suponer que desde cerca de 1320 Pamplona contaba con otro diseño todavía más novedoso; y no tiene explicación que no fuera el escogido. Pensar que haya existido un intermediario, es decir, que no se tomó directamente de Pamplona, parece aventurado.

29. Aparte de lo dicho anteriormente, para demostrar que las alas Este y Norte fueron las primeras basta observar que ambas tienen las secciones de pilares antiguas, que sólo cambian en los pilares C. Para demostrar que el ala Este cerró bóvedas antes que la Norte basta señalar que las claves desde U hasta D –alas Norte y un poco de la Oeste– exponen una secuencia homogénea; y sabemos que los tramos desde CH hasta H son obra posterior a las alas Norte y Este. Luego los tramos desde U hasta D –el ala Norte, en concreto– tienen claves posteriores al ala Este y por tanto cerraron bóvedas después que el ala Este.

30. Esta hipótesis se discutirá después; no obstante ahora es preciso señalar que el ala Este se levantó sobre una zona de un declive muy pronunciado, detrás y paralela a la muralla, y probablemente formando parte de ella. Uno de los motivos del nuevo planteamiento del claustro debió ser la posibilidad de elevar este torreón.

31. El «Catalogus episcoporum ecclesiae pampilonensis» (entre 1566-1577), citado arriba, atribuye a Barbazán las galerías Norte y Oeste. El otro «Catalogus», fechable entre 1564 y 1566, le adjudica la mitad del claustro, sin especificar más; véase J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 198 y 199, nota 176.

Respecto al ala Oeste, la mayoría de las hipótesis fueron mencionadas al tratar de la galería Norte, a la que habitualmente se vincula la panda Oeste. El «Catalogus» de 1566-1577, la adjudica a Barbazán, creyendo suyos los escudos. TORRES BALBÁS, «Filiación...», pp. 472 y 508 recogiendo en texto la afirmación del Catalogus, la desdice en nota, negando que los escudos sean de Barbazán.

32. Sería atractivo (aunque aventurado) relacionarlas con el maestro Juan Cortel. Todas las claves hasta el tramo E inclusive llevan letras grabadas; en ellas se termina el calendario mencionado a partir de mayo hasta octubre, y añaden tres figuras de vientos, también con letras grabadas; las letras grabadas son verdaderamente bonitas, y están delicadamente ejecutadas. Juan Torteu o Cortel, maestro mayor de las obras, como se ha dicho, estaba activo y con fama en 1342, y todavía en 1350; y una de sus habilidades era precisamente hacer letras.

A partir del tramo E en el claustro hay sólo letras pintadas, tanto en lo que suponemos que queda de la segunda etapa como en la tercera. Recuérdese que en 1351 es Diego de Azteráin quien parece a cargo de las obras; este cambio podría coincidir –desaparecido Cortel– con la sustitución de letra grabada por pintada.

Además en ese 1351 se vende gran cantidad de material acopiado para el claustro para utilizarlo en otro destino; este hecho tal vez suponga la detención de las obras que sospechamos que se produjo en el tramo H, como se indicará.

No obstante para conceder atención a esta conjetura, resultarían cómodas fechas un poco más tempranas: décadas 20-30-40. Pero, de todos modos, la única fecha segura es la terminación del refectorio, antes de 1335. El resto depende de las fechas aventuradas para las Puertas del Amparo y del Refectorio, que pertenecen a talleres distintos, y probablemente no simultáneos. La hipótesis que hemos descrito aquí es la más sencilla: según el orden de construcción, se levantó antes la Puerta del Amparo que la del Arcedianato; los maestros que las levantaron se relacionan respectivamente con obras de Rieux y Huesca, que están fechadas, y no permiten demasiado margen de variación.

33. Ninguna hipótesis es concluyente, pero esta resulta muy probable. Sabemos que la Puerta del Amparo pertenece a esta segunda etapa, y que con ella se elevaron los pilares adyacentes; esto compromete las bóvedas cercanas: las Z y A; además la bóveda C supone la elevación del pilar c que pertenece al nuevo diseño; y lógicamente B hubo de hacerse entre A y C.

Pues bien, antes que la clave Z no se advierte un corte de diseño hasta la lateral de X, donde aparece el neto cambio que se describe en el texto. Naturalmente pudo haber claves labradas y no colocadas al llegar el nuevo diseño; eso creemos que sucedió probablemente con la clave central X, ya que la lateral de X pertenece al nuevo diseño; y resultaría difícil cerrar la bóveda sin el perpiaño; también, sucedió lo mismo con la clave central A, que figura un río del paraíso, tema incoado ya en la otra esquina T (el diseño de esta clave y su grafía recuerdan las claves que aparecen ya en el ala Norte, por ejemplo, los vientos de W y X, también de la primera etapa, pero de otra mano o campaña que la T).

Además se prueba que necesariamente se labró alguna clave del diseño descrito porque la clave CH que también pertenece al calendario contiene arranques de nervios con los perfiles nuevos que se impusieron en esta segunda etapa. Las demás que hemos supuesto de Barbazán, por estar rodeadas de pilares de sección antigua, hubieron de labrarse con arranques de nervios del primer modelo, pero presentan forma, grafía y escultura de esta segunda etapa.

34. La razón de estos pequeños cambios quizá se explique por que hubiera correspondido al promotor del refectorio elevar también el lavatorio con los tramos adyacentes, pero no tenemos ningún dato que lo confirme. Los demás elementos –secciones, tracerías, hojas de arquivoltas– son idénticos.

35. Probablemente corrió a cargo del taller de escultura que hizo la puerta. Quizás a ello se deba las dificultades de unión que se observan en los nervios de del pilar –z, en el momento en que se abandonan los lechos horizontales (siempre se disponen algunas hiladas horizontales encima del capitel para mejorar la resistencia; y por encima de dos o tres hiladas arrancan los verdaderos nervios).

36. Las medidas de vanos de la galería son bastante exactas (4,27 m), y las tracerías pudieron intercambiarse sin dificultad. La retacción que alteró esta zona a finales del XV en la cuarta etapa, y las reparaciones que sufrió tras el bombardeo de 1823, hacen imposible una comprobación estricta.

37. La hipótesis más probable es que las dos tracerías pertenezcan a la misma época. Tienen un diseño –densidad y angulosidad– equivalente; aunque se diferencian en un detalle: ambas tracerías parten del arco principal, y se dividen en dos componiendo un ventanal con dos lancetas, cuyas cúspides tocan el arco principal; no obstante, la tracería con cruz vuelve a dividir cada lanceta en dos lancetas, mientras que la tracería en estrella rellena simplemente su superficie con tres círculos lobulados. Ciertamente así conjuga mejor esta última con las tracerías más antiguas, que también son bíforas, aunque las cúspides de sus lancetas no lleguen al arco principal. De todos modos, hay que indicar que en las tracerías adosadas que acompañan a la Puerta del Amparo, o en la decoración que ofrece la misma puerta en su fachada interna en la catedral aparecen siempre y únicamente diseños con cruces. En cualquier caso, si las tracerías con estrella fueran anteriores, al menos dos de ellas no se habrían podido colocar hasta después de la ejecución de la Puerta del Amparo, lo que resta probabilidades a esa opción.

38. Parece que correspondería pues a Barbazán; pero mientras no se ofrezca una datación segura, tan sólo pueden fijarse por un lado las etapas, por otro los protagonistas, sin que necesariamente coincidan. Debió ser un segundo momento, pues se utilizó una piedra tallada diferente al resto de la fábrica de la capilla –de la misma manera que se empleó en tracerías y decoraciones de enjutas– y se colocó chapuceramente sobre ella, cuidando sólo el frente que presenta al claustro: sólo en ese frente los arquillos se enriquecen con ranuras. Por otro lado, no cabe duda, como se dirá, que esta obra se inició antes de que se proyectara el ala Sur.

39. Hoy el tejado, con estructura metálica, se sitúa sobre los arcos, empotrándose de cualquier forma contra los remates. La solución es útil para evitar humedades, preserva bien la fábrica y quizá se adoptó desde antiguo, pues los grabados añejos de Pamplona parecen representar la Barbazana con tejado sobre los arquillos. Pero, originalmente, la arquería quedaba al aire: tras ella, existía un andén, que servía a la vez de canalón, y recogía aguas del tejado que se levantaba directamente sobre la bóveda, y las expulsaba del lado de la muralla a través de gárgolas que todavía existen. Nunca debe olvidarse que la Barbazana fue torre prominente y eminente de la muralla. Y el citado andito facilitaría puestos de vigía y defensa.

40. E. LAMBERT, «La catedral...», p. 27. Como es lógico, el hecho de que sean más simples –no tengan gabletes– no significa una mayor antigüedad. Se debieron labrar en fechas cercanas. En cambio tiene más peso la consideración de que los demás revestimientos de arquillos de la tercera etapa son inconfundiblemente distintos, y sabemos que quedaron inacabados, con muchas piezas labradas sin colocar. No tendría sentido que existiendo piezas disponibles se labrasen nuevas y distintas para este ala.

41. Los pedestales presentan cajas con decoración de arquillos en todos sus lados. El antepecho se empotra cuidadosamente en

una de esas cajas. En los pedestales interiores (no en los extremos +s y +m), los arquillos que decoran la parte de atrás están superpuestos, labrados en otra piedra. Parece indicar que inicialmente esa cara de atrás no estaba concebida para ser vista. No sucede así en el pedestal +ñ, donde la cara trasera se labró desde el inicio con arquillos. Como se verá, creemos que la terminación de esta ala se realizó en la tercera etapa; y quizás entonces pudo realizarse el pedestal. Este último pedestal tiene un despiece en hiladas horizontales; los demás son de una sola pieza.

42. En efecto, en las enjutas del claustro, las secciones de los arquillos se subrayan en toda su longitud con una fina ranura; y una excavación bajo el dibujo que produce una sombra que los resalta; el mismo recurso se aprecia en las tracerías adosadas junto a la Puerta del Amparo, y en el haz que esta puerta presenta a la catedral; el dibujo se remata abajo, contra el arco de guardapolvo de la tracería o con un breve derrame; los despieces seccionan verticalmente cada arquillo. El remate de la capilla Barbazana presenta iguales arquillos –más grandes y verdaderamente estructurales–, con la misma ranura, derrames e idéntico despiece.

43. Las secciones de los arquillos de las enjutas aumentan el grosor de la ranura que los subraya, mitigan la calle de realce, suprimen el pequeño derrame de los arcos extremos, y se realizan con despiece distinto, en parte horizontal; además, la cornisa exterior cambia sus motivos para presentarse continua, fina y movida.

44. El pedestal presenta en sus caras vistas un arquillo más alto que los otros como si previera que no continuaría la mesilla del antepecho; y en la cara que presentaría al claustro aparece el mismo dibujo; pero tal dibujo se rellenó malamente con mortero y piedra para empotrar luego el antepecho del ala Norte, que se construyó en la cuarta etapa, es decir unos 150 años después.

45. En efecto, el zócalo del muro perimetral del tramo H responde al diseño de la segunda etapa; pero no los que siguen –en tramos I, J, etc.–, marcándose notoriamente el cambio.

Del mismo modo, las claves de los tramos F, G y H ofrecen un mismo formato (semejante al lavatorio) e inician –desordenadamente– una Historia de Jesús con los misterios de la Anunciación, Nacimiento y Visitación, que quedó interrumpida; se colocarían en el ala Sur, sin orden ni secuencia, escenas sueltas de diseños distintos a esta serie y entre sí: Anunciación a los pastores en clave lateral N, Circuncisión en clave central M, y Crucifixión en clave lateral J.

En el pilar –h, la mesilla a diferencia del resto consta de dos piezas; y las bases de los boceles más cercanos a la pared, sobre el pedestal, fueron cortadas; además se advierten empotrados unos alambres gruesos que deben haber engarzado con la obra provisional. Al otro lado, el pilar +h presenta un frente remendado curiosamente; pudieron haberse reparado adarajas; parece que se elevó alguna fábrica con cierta entidad y permanencia.

46. Como luego se señalará, las bóvedas de los tramos I, J, K, L, y M son 35 cm más altas en su frente que todas las demás. Pertenecen claramente a la siguiente etapa.

47. Si para entonces se había construido un dormitorio en el emplazamiento actual, sería accesible, mientras durasen las obras de la tercera etapa, gracias a una puerta, hoy tapiada, que se hallaba en el primer tramo del refectorio; la puerta salía a un patio que comunica con el dormitorio, a través de otra puerta todavía existente. El dormitorio actual es posterior, pero respetó los muros del anterior, que a su vez se había acomodado en un construcción anterior.

48. Son formas poligonales de lados curvos y cóncavos. Recogen la silueta de los declives de los gabletes, que al menos en su coronación presentan un frente ligeramente cóncavo; las piezas sugieren un XV, pero hay ejemplos franceses del XIV. El estudio de la arquitectura gótica española está muy lejos de proporcionar dataciones para estos asuntos de diseño menudo.

49. El lavatorio debió tener pronto su antepecho, con pedestales en las tres esquinas vistas, bastante parecidos a los del ala Este; y sobre ellos se levantaban pináculos iguales al ala Sur, que se conservan, aunque transformados en pilares del sobreclaustro. Parece evidente que en la transformación el pináculo que ocupó la esquina exterior del lavatorio fue relegado a la esquina interior, y en su lugar se colocó un pilar nuevo. Puede explicarse así: en los otros, la piedra inferior del pináculo sirve de coronación al pedestal, y contra ella se estrella la mesilla del antepecho; esto permite labrar cómodamente la pirámide de la que arranca el pináculo; sin embargo, en la esquina exterior del lavatorio, el pedestal tiene su propia coronación, y entonces la pirámide de base del pináculo ha de labrarse en una piedra muy delgada; y queda debilitada. Al estar en lugar expuesto, se agrietó probablemente poco después y cuando se hizo el sobreclaustro, el pináculo se relegó, convertido en pilar, a la parte de atrás; la última restauración lo substituyó, abandonando la pieza sin uso en el sobreclaustro, donde las fisuras enseñan esta pequeña historia.

La única intervención que se observa en el lavatorio correspondiente a la cuarta etapa: es un fragmento de cornisa del siglo XV, muy bello, con la cabeza de un diablo entre dos hojas; no fue terminado, pues muestra en sus extremos bultos rotos y sin labrar; la pieza se incrustó de mala manera en la cornisa anterior.

50. Debió ocurrir mucho después de terminado el claustro, pues resulta difícil pensar que nunca existieron puntas, cuando varias campañas trataron de terminar el claustro. A pesar de la alternancia de decoraciones florales que luce la parte antigua, los remates son muy burdos, todos iguales, y no se molestan en encajar con lo anterior. Aunque podría pensarse en la restauración de 1829, lo cierto es que entonces se hicieron las cosas con más cuidado; y parecen de material distinto a la piedra de Guendulain. Necesitarían un análisis químico.

51. Los revestimientos se componen de arquillos, declives del gablete con hojas, cornisa y tímpano del gablete. Los arquillos son lo más difícil de fechar pues son muy sencillos, y pudieron imitarse en cualquier momento. Con todo, en los tramos E y D, los primeros que pudieron montarse, los arquillos presentan formas irregulares; están toscamente labrados, son asimétricos, y parecen como desdoblados en su parte superior. Estos dos tramos conservan hojas antiguas en sus arranques, salvo el lado derecho de D. Las demás piezas, si se colocaron, hubieron de desmontarse y volverse a montar.

Los declives se conforman con cuatro piezas con una hoja hasta la cornisa; una más enlaza con la cornisa; por encima una pieza con dos hojas corresponde al antepecho; una pieza más con una hoja hace los lados del triángulo; y finalmente una pieza más hace el vértice con una hoja a cada lado. Hay hojas antiguas en todos los tramos; nunca enlazando la cornisa –la cornisa es nueva– ni el antepecho, ni sirviendo de vértice. Además de las hojas de la tercera etapa, aparecen otras labradas en un material grisáceo que está muy descompuesto. Hay 21 piezas antiguas, y 7 en material grisáceo; varios tímpanos están hechos también con ese material deleznable, que parece completar las piezas antiguas.

En cuanto a las piezas del antepecho, como luego se dirá, parece que se labraron casi todas en la cuarta etapa; pues es seguro que se labraron las que enlazan con los gabletes que tiene hojas de esa época. Por otro lado, en todos los antepechos del ala Sur, la mesilla se labra en la misma piedra que el dibujo aspado y calado que hace de barandilla; sin embargo, todos los antepechos del ala Oeste están labrados en dos piezas separadas; así sucederá –dos piezas– en el ala Norte. Todo parece indicar que los antepechos sean tardíos. En todo caso, es muy probable que los elementos más expuestos fueran toquiteados en la restauración de 1829.

52. Las claves de las bóvedas N y Ñ pertenecen a la tercera etapa, el zócalo del muro perimetral en N es común a la segunda y a la tercera etapas; y la tracería del tramo Ñ se muestra sin duda coetánea del ala Sur, de la tercera etapa.

53. Para construir las bóvedas N y Ñ faltaban los pilares +m y +n, y el trozo de muro entre –n y +n. Los nuevos pilares se labraron según el segundo modelo, que corresponde a las segunda y tercera etapas; pero los demás pilares de estos tramos del ala Este pertenecían al primer modelo, de la primera etapa. Intentando un máximo de coherencia, en la bóveda del tramo Ñ confluyen tres nervios diagonales gruesos, que arrancan de –ñ, –n y +ñ, viejos pilares del primer modelo, y un cuarto nervio diagonal, más delgado, sobre el nuevo pilar +m, según el segundo modelo. De igual modo, en la bóveda N se unen tres nervios delgados del segundo modelo, procedentes de los pilares nuevos +m, –m y +n, y uno grueso que viene del viejo pilar –n. El perpiaño que separa los tramos N y Ñ presenta otro punto conflictivo, pues enlaza directamente el pilar viejo –n, con el nuevo +m; el perpiaño adoptó una sección de doble bocel en toda su longitud.

54. Se advierte la presencia en O y Ñ de frondas semejantes –aunque no completamente iguales– a las de L y J en el ala Sur; además, el pequeño acueducto que corona cada contrafuerte se disimula con una hilera de frondas, que en el ala Sur repiten las que aparecen sobre los arcos del ala Este. Esta intervención segunda explicaría el cambio menor que muestran las coronaciones de contrafuertes a partir de +p; se advierten triángulos curvos –un diseño ciertamente elemental y atemporal– semejantes a los diseños que ofrece la tercera etapa, por ejemplo, en las enjutas del lavatorio.

55. Sánchez de Asiain se creyó amenazado de muerte por el obispo Barbazán, que envió en su busca hombres armados; véase: J. Goñi, *Historia...*, vol. II, pp.156-163 y 210 ss.

56. En la tracería de su sepulcro, aunque mucho más aérea, los intersticios se rellenan igualmente con lóbulos; las frondas del arco cobijo se asemejan grandemente a las de los declives de los gabletes de los tramos J y L; y sus ménsulas, en forma de bellos animales que se deslizan sobre los perfiles, son similares a las que aparecen sosteniendo los declives de los gabletes de las tracerías Sur. Por supuesto que el sepulcro pudo copiar el al-

zado del claustro, pero siempre es más probable lo contrario.

Por lo demás, la disposición del arco, con doble curva de remate y florón, se parece también a las enjutas del ala Este: donde se observan hojas semejantes a las citadas en los tramos Ñ y O; e, incluso, el botón final, que sostiene el florón, tiene mayor semejanza con los remates poligonales comunes en el ala Este que con los de líneas cóncavas que sirven de pedestal a las estatuas de los gabletes del ala Sur. Pero hemos dicho que este trabajo es probable que fuera terminado en esta etapa según su viejo diseño.

57. La diferencia de alturas, que pedía el nuevo proyecto, determina que las bóvedas entre los tramos I y M se construyeron necesariamente después del cambio de proyecto: después de la primera o única intervención de Barbazán (como muy pronto, 1340). Por otro lado, la naturaleza compacta del diseño determina que el nuevo modelo de alzado y tracería, la tracería 3 del claustro, se planeó desde el principio tal como está (a excepción del sobreclaustro), con toda exactitud, cosa que no sucede con ningún otro modelo de tracería. Y por tanto su diseño quedaría igualmente datado.

58. Sobre el Himno de la Cruz, véase: M. C. Lacarra, *Aportación*..., pp. 136-154. Sobre el mural de la Natividad, *Ibídem*, pp. 299-307. No podemos estar de acuerdo con su datación del mural del Himno de la Cruz, 1290-1315, que ha de retrasarse medio siglo.

59. M.ª C. Lacarra, *Aportación*..., pp. 307 y 323. L. Torres Balbás indicó ya que la realización del sepulcro de Sánchez de Asiain, suponía un término «ante quem» para la zona del claustro donde se levantaba, véase: «Filiación...», p. 475, pero lo relacionó con el ala Este, y no con la Sur.

60. Aunque la sección es la misma, las bases de los pináculos de esta ala difieren de las que ofrece el ala Este. Sólo hemos localizado cuatro bases así, que corresponden a los extremos del ala y a otros dos que debieron decorar siempre el lavatorio. Quizá no se llegaron a poner más pináculos; sea como fuere, el diseño de pedestales debió ser muy diferente: tal vez el antepecho discurría sin más interrupción que los gabletes: o los antepechos se cruzaban con pináculos levantados directamente desde el suelo, como suele ser frecuente. Si hubieran existido pedestales como los del ala Este, se habrían aprovechado. Pero todos los pedestales que presenta ahora este ala Sur –salvo los extremos mencionados– fueron introducidos brutalmente al construir el sobreclaustro 170 años después. Si existieron las soluciones mencionadas de pedestales y pináculos resultarían inadaptables y serían retirados.

61. Nada impide pensar que pudieron ejecutarse pequeñas obras entre la terminación del ala Sur, y el final del XV; pero tales obras, como se verá, no pudieron incluir la cornisa –que ha de ser de esa última época–, ni la decoración que está encima de ella.

62. Como hemos apuntado antes, en las alas Este y Sur, los antepechos se resuelven tallando en la misma piedra el dibujo aspado y calado con la mesilla. Pero en el ala Oeste –como sucederá después con la Norte, salvo en las piezas restauradas en el XIX– la mesilla se labra en piedra aparte y se superpone.

63. Así sucede en todos los tramos salvo en el C, donde el escudo se labró en la misma piedra que la punta del gablete: quizá se deterioró o no llegó a colocarse: la colocación del escudo fue muy hábil, pues la pieza se adorna con el cordón ondulante a su alrededor, y la cruz, que sobresale bastante de la figura: se colocó tan cuidadosamente entre las dos cardinas terminales que sólo una inspección detenida advierte la superposición: este detalle nos fue comunicado por Javier Martínez de Aguirre. Algunos de los escudos se reforzaron con grapas, que sobresalen de su borde inferior: por ejemplo en los tramos D y B.

La atribución de este escudo es muy probable, pero no está documentalmente comprobada. Hemos apostado por aceptarla. Hay que advertir que las aseveraciones sobre el estilo son muy resbaladizas en esta etapa. Los diseños flamígeros se pueden fechar sin grandes apuros desde mediados del XV (un taller adelantado), hasta las dos primeras decenas del XVI (un equipo arcaizante): y aquí nos inclinamos por una fecha en torno al 1500. La fecha de esta intervención determina la del sobreclaustro y la escalera, cuyos estilos son igualmente difíciles de fechar con precisión. La escalera tendría el mismo margen que las decoraciones del ala Norte. Los pilares son tan extraños que podrían oscilar entre la ultima decena del XV y cualquier fecha del XVI.

64. Como se ha citado ya, como paradoja, cuando se redactaron los Catálogos de la catedral de Pamplona, hacia 1570, se creía que las armas eran del obispo Barbazán.

65. En efecto, en el ala Norte, desde el tramo U, todos los pilares del muro de ventanales se corrieron hacia afuera unos dos centímetros, casi todos por encima del primer tambor. Los tambores estaban labrados para que encajasen correctamente, y resulta contradictorio afirmar que se hubiesen colocado así desde el principio. Correr 2 cm no corrige gran cosa la imagen del desplome, pero sí supone una mejora considerable en la distribución de cargas. En todo caso, hubo de efectuarse una obra imponente para lograrlo, pues esa ligera corrección obligó a apear todo el ala: desde el pilar +v, a todos los pilares se les abrieron dos orificios por cada lado, debajo de la piedra del capitel: eso habría permitido elevar los arranques de las bóvedas –de uno en uno–, desmontar los tambores de los pilares y volverlos a montar. Esta operación tan costosa exigió indudablemente rehacer por completo los contrafuertes: quizás eso explique que el remate de los contrafuertes del ala Norte sea distinto a todos, y efectivamente corresponda al XV. El sistema empleado para el apeo dejó huellas semejantes al que muestra E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, París s./f., «Étai», vol. VI, pp. 338 s.

Por supuesto que cabe la posibilidad de que toda la operación se hiciera en la restauración del XIX, pues sabemos que se substituyó un pilar, y para ello hubo de apearse una parte del claustro: pero el apeo no requiere necesariamente horadar los capiteles: el arco que se arregló entonces en la galería Norte fue el V: y el pilar inmediato, el u, no presenta trazas de haber sido apeado de ese modo. Parece que el apeo de capiteles se relaciona con la recuperación del plomo de los pilares. En cualquier caso, el documento que se conserva con la rendición de cuentas de las obras de 1829 habla escuetamente de un pilar nuevo y reparaciones en antepechos, pero no deja sospechar una obra de esta envergadura.

66. E. Lambert, «La catedral...», p. 27, afirmó que el ala Norte del sobreclaustro fue lo último en ejecutarse, notando la ausencia de esculturas y la presencia de tracerías flamígeras. No le falta razón, aunque la historia fue un poco más compleja.

67. Todavía se ven, en todos los tramos, a la altura de los capiteles y a cada lado del muro, unas pequeñas poleas de madera que sirvieron para elevar los bastidores de unas colgaduras. Deben ser de fecha muy posterior. Pero recuerdan que el uso de los paramentos ha sido costumbre inmemorial: y sabemos que, en esta época, varias catedrales españolas poseían series de tapices para exponerlos en fiestas señaladas.

68. Los diseños de los antepechos del ala Norte son flamígeros, netamente distintos a todos los demás: pero han sufrido una restauración parcial en el XIX, que procuró conservar y reponer todas las piezas antiguas, y resulta difícil llegar a conclusiones definitivas sin pruebas documentales. Parece que la obra del sobreclaustro fue posterior, y ajena a ese proyecto de decoracion. En este punto pequeño, como en ningún otro lugar del claustro, se advierte lo complejo que puede llegar a ser el análisis de este tipo de arquitectura. Aducimos las siguientes consideraciones, y algunas cautelas. 1) Con la restauración se hace difícil deducir cómo se integraron los pedestales, que sería una prueba definitiva. Algunos pedestales se realizaron labrando en sus costados salientes perfilados que empalman razonablemente bien con el zócalo, con el propio antepecho y con la mesilla. Su cara posterior está bien acabada, incluso tiene una moldura de terminación, bien labrada e independiente de la mesilla: pero en otros el empalme es muy burdo: incluso hay un pedestal que está puesto al revés. 2) El ala Norte tiene contrafuertes, como las demás alas, con canalones y gárgolas, que son inconfundiblemente del siglo XV, y serían inútiles si se pensaba edificar un sobreclaustro. Sin embargo, se observa que algunos de los desagües, construidos como tales, se cegaron después, alterando piezas de la cornisa, cuyos cortes coinciden con los pedestales que están encima (tienen el inconveniente de permitir anidar a pájaros): parece que este cambio, que también se observa en el ala Oeste, pueda deberse a la restauración del XIX. 3) Los gabletes resultarían innecesarios y molestos en una terraza bien orientada. 4) Es casi seguro que los pilares, que ahora lucen escudos de Pallavicino en los ángulos del ala Norte, fueron antes pináculos: presentan las mismas bases de pináculos, parecidas fayancas, e idénticas secciones que los demás: pero en el escudo, aunque asoma por debajo la caña de la cruz, que ostentan todos los escudos del cardenal, no existe la parte superior de la cruz: encima del escudo se superpone una piedra distinta para el fuste del pilar: hemos de suponer que la cabeza de la cruz estaría labrada en la coronación del pináculo, y desapareció al convertirse en pilar. No tendría sentido vejar las armas del cardenal. Aunque quizás la pieza superior se repuso en el XIX, pero no lo parece. Uno de los pilares ha sido sustituido recientemente. 5) Aparentemente no existe la menor relación estilística entre el flamígero de los gabletes y el diseño de pilares y cubierta. 6) No obstante, el antepecho que se añadió a la ventana sobre la capilla Barbazana tiene un diseño flamígero que sólo pudo hacerse con el sobreclaustro, y no parece muy posterior a los antepechos del ala Norte.

Quizás haya que pensar en la relación con la construcción del sobreclaustro una noticia de 1527, que indica que durante los quince años anteriores, o sea desde 1512, siendo obrero mayor –Jahiquero– Miguel Cruzat y obrero menor Miguel de Lesaca, se hicieron

muchas y diversas obras en la catedral «como en ella claramente constan y notoriamente parecen» –J. Goñi «Historia de los obispos de Pamplona», vol. III, Pamplona 1985, p. 199.

69. El dormitorio correspondería ya a la reconstrucción de don Lancelot. Las ventanas que muestra hacia este lado subsistían sobre el muro de una construcción anterior, son románicas; es muy probable que estuvieran ya cegadas, y el dormitorio recibiera sólo luces laterales, porque difícilmente tendrían altura suficiente, aun sin el solado actual.

70. Aunque pueda parecer sorprendente, no hay duda de que se procedió así. Los pilares del ala Este tienen la misma sección y la misma base que los pináculos que sobreviven sobre los contrafuertes, aunque son de mayor tamaño; se conforman con cuatro botareles en los ángulos, una forma característica de pináculo; a mitad de altura se añade piedra de cantera netamente distinta; y además el capitel es idéntico a todos los demás del claustro, hayan sido pináculos o no; sólo que aquí el capitel cuadrado vuela necesariamente sus esquinas sobre los botareles dispuestos diagonalmente, y deja caer sobre los chaflanes puntitas de pirámide, una adaptación poco feliz. Otros pilares también semejan a sus pináculos correspondientes; pero a media altura añaden sobre los botareles una fayanca o bateaguas, que todavía señala su origen con mayor claridad. Los pilares que se labraron de nuevo para el sobreclaustro, ya entrado en el XVI, debían conjugarse con los antiguos pináculos transformados y optaron por una solución de compromiso: presentan cajeado a los cuatro lados, y capitel con cima. Su extraña apariencia sólo se explica por esta curiosa conjunción de elementos de épocas y gustos distintos.

71. Los pedestales de las alas Sur y Oeste se labraron con unos salientes netos en los costados para sostener fragmentos viejos, y crear la sensación de que el dibujo aspado del antepecho empalmaba con el pedestal, como sucede en el ala Este. Los pilares que van encima están cajeados con una sencilla moldura renacentista –una cima– y se coronan con capiteles idénticos a los otros.

72. E. Lambert, «La catedral...», pp. 27-28, especialmente esta última. Como hemos dicho, parece que han de separarse las obras del ala Norte y las del sobreclaustro. Lo razonable sería pensar que una escalera decididamente lujosa sólo se justificaría para acceder a las nuevas crujías del sobreclaustro. Sin embargo, tampoco en este caso pueden datarse las obras con total seguridad. 1) Un documento de 1472 habla de que en dicha fecha los carpinteros trabajaban «sobre la escalera do hombre puya sobre la calostra», J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 139. Resulta difícil colocar esta escalera en fecha tan temprana. El sobreclaustro resulta impensable en esas fechas; y, aunque sabemos que existía un andén accesible sobre la cubierta del ala Este, es difícil pensar que el claustro se cubriera con cubiertas holladeras en su totalidad, de modo que requiriera semejante escalera. 2) Por otro lado, la escalera se encuadra muy bien con las obras de gusto mudéjar que se realizaban en España alrededor de 1500, y poco después. 3) Además, resulta difícil que corresponda al mismo mecenazgo que el ala Norte, pues a pesar de que el prelado promotor del ala Norte dejó quince escudos suyos en la obra, en la escalera no ha sobrevivido ninguna decoración heráldica. 4) Sin embargo, los muros de la caja de la escalera, que parecen continuar en su base una edificación anterior, no enlazan con la fábrica del sobreclaustro, ni en el haz exterior, ni en el interior: se trata de dos fábricas distintas. 5) Y hay que reconocer una cierta distancia estilística entre la escalera y los pilares del sobreclaustro, aunque las fechas puedan ser coincidentes; tal como nos han llegado, no hay rastros mudéjares en la fábrica del sobreclaustro, salvo las olambrillas del suelo, ni italianos en la escalera. Este es uno de los numerosos pequeños problemas que plantea esta etapa.

73. Cuenta que presenta D. Juan Jose Aldaz para la composición de la ruina causada en los antepechos del sobreclaustro por el bombardeo de esta plaza en el año 1823, que lleva fecha de 31 de Diciembre de 1830.

74. Su labor parece haberse concentrado en labrar piezas estructurales, y levantar las decoraciones derrumbadas. Es significativo que los mismos canteros trabajaran en cantera y en fábrica; y se les pagó más por el trabajo de cantera, que por el trabajo de taller; lo que indica que no se esperaba de ellos algo especialmente delicado ni difícil: debieron ejecutar muy pocas piezas ornamentales; y esas labores se destacan de las antiguas en en una observación detenida; pero en las piezas en que no se requiere especial habilidad, es más difícil percibir su rastro, pues trabajaron con piedra de la misma cantera que la obra medieval. En cualquier caso, el trabajo fue arduo: se testimonia una gran cantidad de piedra transportada, que se habría labrado y montado en un año de faena. Para transportar dos piezas grandes destinadas al pilar fue preciso incluso acondicionar un carro, con dos yuntas de bueyes. Los antepechos restaurados se sitúan preferentemente en la alas Norte y Oeste; se observa claramente la parte nueva especialmente en el tramo W y los inmediatamente colindantes. La sustitución del solado del sobreclaustro y de su cubierta, en la última restauración, hace muy difícil advertir otras reparaciones con precisión.

75. No obstante, uno de los pagos se refiere a un carpintero, que llevó casi un quinto del monto total. Como es lógico, el carpintero proporcionaría también las piezas del andamio. Pero no se especifica su labor.

76. Su despiece difiere claramente del correspondiente al tramo V, y del que generalmente se empleaba en el gótico: labraron piezas de gran tamaño, disponiendo sus juntas simétricas, perfectamente horizontales y verticales; junturas que se suelen evitar en las tracerías antiguas, prefiriendo cortes inclinados, normales al dibujo, y nunca alineados; pues las tracerías así despiezadas resultan más seguras, elásticas, y aun en el caso de sufrir movimientos, quedan más disimulados; el despiece moderno es sensiblemente peor.

77. Alude a estos zócalos, a sus variaciones. M. Brutails, «La cathedrale de Pampelune», *Congres archeologique de France. LV Session. Dax et Bayonne*, 1888, París 1889, p. 307.

78. En ese rincón existiría una zona más amplia de paso; de hecho, el zócalo del muro de ventanales del lavatorio, que originalmente quedaría visto, tiene el mismo diseño que los demás; mientras que el actual pretil, que sostiene la reja, es liso, más bajo, y se estrella de cualquier manera contra las bases de los pilares. Probablemente, estos muretes se levantaron a mediados del siglo XV, cuando don Juan de Beaumont, prior de la Orden de San Juan de Jerusalén, ayo del Príncipe de Viana, reforma el templete para dedicar allí una capilla al Monte Olivete: sabemos únicamente que se pedían indulgencias en 1459; allí estuvo el retablo de las Navas, que ahora se encuentra en el Museo; véase C. Fernández Ladreda, *El retablo de las Navas de Tolosa de la Catedral de Pamplona* (en prensa). La reja ha aprovechado, al parecer, los restos de otra románica, que debió ser importante; aparecieron restos semejantes en las recientes excavaciones; véase *Los niveles del tiempo. Arqueología de la catedral de Pamplona*. Museo de Navarra, 25. XI. 1993-9. I. 1994, Pamplona 1993.

79. Quizá fue Viollet-Le-Duc quien primeramente la expuso de una manera radical; sin embargo, este autor tenía marcadas preferencias por el gótico primero y clásico, al que pertenecen las grandes catedrales francesas, donde él creía percibir esa tendencia como una imperiosa lógica del estilo, y se interesó menos por los resultados de esa corriente del diseño, que corresponden al gótico del XIV. Véase su *Dictionnaire Raisonne de l'Architecture Française*, voces «pilier» y «base»; también el clásico R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France a l'époque gothique*, vol. I, París 1926, «supports» pp. 275 ss., y vol. II, París 1927, «style rayonnant» pp. 13 ss.

80. R. de Lasteyrie, *Op. cit.*, vol. I, pp. 286 y 296; y P. Heliot y V. Mencl, «Mathieu d'Arras et les sources meridionales et nordiques de son oeuvre a la cathedrale de Prague», en *La naissance et l'essor du gothique meridional au XIII siècle, Cahiers de Fanjeaux*, n.º 9, pp. 109-110. También el clásico P. Frankl, *Gothic architecture The Pelican History of Art*, Londres 1962, pp. 128-129. Y una estupenda vision general en J. Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley 1983, pp. 357 ss.

81. M. Brutails, *Op. cit.*, pp. 307-308, alude rápidamente a los pilares, describiéndolos con «un perfil complicado, a base de columnitas terminadas en un pequeño filete».

82. P. Heliot y V. Mencl, «Mathieu d'Arras...», p. 110.

83. Sobre el claustro de Burgos, véase: H. Karge, *Die Kathedrale von Burgos und die Spanische Architektur des 13 jahrhunderts*, Berlín 1989, pp. 177-180. Sobre el claustro de León, del que sólo quedan los muros perimetrales de la galería, ya que los pilares exteriores y las cubiertas fueron reconstruidas en el XVI, véase M. Gomez Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid 1925, vol. I, pp. 232-237 y J. M. Villanueva Lázaro, *La ciudad de León. El gótico*, León 1985, pp. 296-299. Sobre el de Oviedo: F. de Caso, *Op. cit*, pp. 71-127, sobre todo 111-127.

84. F. de Caso, *Op. cit.*, pp. 94 ss. Se trata de la fecha de un donativo de Sancho IV, tres años antes de la llegada del obispo Sancho, que dejó su escudo en las claves de esa zona. En Pamplona, el segundo modelo se relaciona con el comienzo del pontificado del obispo Barbazán en 1318; resulta desconcertante que hacia 1345 adopten en Oviedo una sección similar al viejo y desechado modelo de Pamplona. Las fechas de ambas fábricas pueden no corresponder a las de los prelados, y quizá sea posible aproximarlas entre sí. Debería tantearse si los modelos de Pamplona se aplicaron en Oviedo antes de la detención de las obras; y si se trasladaron plantillas de las secciones. De ser así –cosa difícil–, cabría suponer alguna emigración de maestros o canteros, al irrumpir un nuevo equipo en Pamplona atraído por Barbazán; se precisaría un estudio detenido de la labra de la piedra de ambos edificios, dificultada por el estado de conservación de las superficies; falta docu-

mentación precisa, y en Pamplona, al menos, no resultan visibles signos lapidarios, salvo en el tramo N, que corresponde al segundo modelo de pilares.

85. Construcción tan interesante como compleja, que se prolongó hasta el XV; fue muy dañado en el XVIII, al convertirse la catedral en castillo defensivo, y restaurado con decisión. Probablemente se decidió, una vez iniciado, aumentar los ventanales, y se trazaron sólo tres tramos, con anchura y altura enormes, aptos para desplegar claraboyas espectaculares. Sobre el claustro de Lérida: J. Sureda, X. Barral, E. Liaño y otros, *Cataluña I. Tarragona y Lérida*, en *La España gótica*, vol. II, Madrid 1987, pp. 282, 284 y 289. F. Lara, «Las catedrales de Lérida» en *Catedrales de España*, León 1988, pp.38-49; y J. A. Tarragó Pleyán y M. T. Novel Falcó, *La seu vella de Lleida. Catálogo bibliográfico para su estudio*, Lérida 1980.

86. Sobre el claustro de Santes Creus: J. Fernández Arena, «Santes Creus y Poblet» en Monasterios de España, León 1989 (2. edic.) pp. 164-169; N. Dalmases y A.J. Pitarch, *L'art gotic s. XIV-XV*, en *Historia de l'art catala*, vol III, Barcelona 1988, pp. 116-119, y E. Liaño, «Reinard de Fonoll y el gótico flamígero en Cataluña», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Cáceres 3-6 octubre 1990*, Mérida 1992, pp. 81-86. Este artículo invalida algunas de las conclusiones de J. Vives i Miret, *Reinard des Fonoll escultor i arquitecte angles*, Barcelona 1969, pp. 58 ss. Véase también A. Carreres Casanoves, *Monestir de Santes Creus*, Vals 1992.

88. Compone un armonioso conjunto, pero fue desmontado al final del siglo XVIII, y reconstruido –restando dos ventanales– a partir de 1806; se introdujeron elementos nuevos y cambios de diseño en algunos detalles, y nada garantiza que se respetara el orden original de las piezas; es pena porque estaba bien documentado, y hubiera servido de pauta para otras obras. Sobre el claustro de Vic: J. Gudiol Cunill, *Els claustres de la Catedral de Vic*, Vic 1982. También L. Monreal Tejada, *La catedral de Vich*. 2.ª ed., Barcelona 1948, pp. 21 ss.

89. Todo lo referente a la escultura del claustro se trata en el apartado correspondiente de este libro. Además, véase: J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval*..., vol. IV, pp. 229-233; L. Vázquez de Parga, «El claustro de la catedral de Pamplona. Iconografía de los capiteles», *P. V.*, VII (1946) pp. 621-627; M.ª A. del Burgo, *La catedral*..., pp. 63-64; C. Fernández-Ladreda, *Iconografía musical de la catedral de Pamplona*, Pamplona 1985; I. Malaxecheverría, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona 1990; y E. Martínez de Lagos, «Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona», *P. V.* LIII (1992) pp. 517-560.

90. Un buen ejemplo son los capiteles de los pilares –q y –r, que flanquean la Puerta de la capilla Barbazana; presentan una rica variedad de temas, algunos repetidos en otras partes del claustro: escena pastoril, arpía y centauro, cacería de jabalí, leones con su cachorro, águila devorando su presa, pájaros picoteando el follaje. Lo mismo sucede en el pilar –y, muy disimulado, con una escena de vendimia, y pájaros picoteando el follaje.

91. J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval*..., vol. IV, p. 229 apreciaron ya que los capiteles de las galerías Este y Norte se diferencian de los de Oeste y Sur, unos con decoración figurada y otros exclusivamente vegetal.

92. En particular, en las arquivoltas sobre las tres puertas que llevan programa escultórico: las decoraciones de arquivoltas parecen aludir a esos temas. En la Puerta del Amparo, dedicada a la Dormición y Asunción de la Virgen, una serie de personajes –hombres, mujeres y ángeles– bajo dosel, portan filacterias. En la del Refectorio, se representa en el tímpano la Entrada en Jerusalén y la Ultima Cena; y en la arquivolta, sobre repisas con nubes, una serie de varones, acaso profetas de la Pasión de Cristo, o personajes que la prefiguraron, con filacterias. Finalmente, en la Puerta Preciosa, donde figura el Tránsito y Coronación de la Virgen entre otras escenas, aparecen ángeles sobre repisas también de nubes. Además, coronando la Epifanía del tramo T, la arquivolta muestra una hilera de ángeles músicos bajo doseles. Las demás arquivoltas se llenan con hojas suntuosas, que varían según tramos. Como excepción, en la arquivolta del tramo V se adivinan unos interesantes «green men».

93. Sobre estos claustros, véase la bibliografía citada arriba. La coincidencia con Burgos la señalaron ya J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval*..., vol. IV, p. 228.

94. P. Heliot y V. Mencl, «Mathieu d'Arras...», pp. 110 y 112, nota 25.

95. M. Brutails, *Op. cit.*, p. 308, consignó la diferencia entre perpiaños de una y otra parte del claustro, y describió los primeros, señalando la existencia del filete. Las secciones de nervios y pilares son idénticas, salvo algún pequeño detalle, como un listel en uno de los boceles que acompañan a los nervios diagonales, que añaden los nervios por simetría, pero que no lo tallan lo pilares.

96. Existen en el gótico a partir del XIII numerosos ejemplos de boceles dobles, que derivan de los nervios del gótico primitivo; en efecto, con frecuencia los primeros nervios eran rectangulares, y para concederles una mayor linealidad se mataban sus aristas con finos boceles; en algunos de esos nervios, entre los dos boceles se talló una calle cóncava; el resultado, desde lejos, sería semejante; pero el sentido de la solución que presentan los pilares de Pamplona es diverso y no tan frecuente: se substituye un bocel grueso por dos más finos interpenetrados.

97. Soissons adelantó precozmente la solución de multiplicar boceles y calles, tanto en perpiaños como en el diseño de las roscas en los arcos de paso, para lograr mayor linealidad y ligereza, y disimular el grosor del muro superior. Fue A. K. Porter quien señaló este hecho en *Medieval architecture*, vol. I, Nueva York 1905, p. 114. Véase también J. Ancien, *Architecture de la cathédrale de Soissons*, Soissons 1984.

98. En muchos casos se remata el intradós con boceles dobles, pero fue raro interpenetrarlos; así sucede en la catedral de Bayeux, Coutances, Salisbury, como ejemplos notables. Véase F. A. Paley, *A Manual of Gothic Mouldings*, 6 ed., Londres 1902, con numerosos perfiles ingleses, entre los que se encuentran varios diseños de dobles boceles, pero ninguno como el de Pamplona. Véase también el comentario sobre las molduraciones de Normandía en R. de Lasteyrie, *Op. cit.*, vol. II, pp. 73-75.

99. El doble bocel se presenta en luces grandes, aunque resulta una excepción. Aparece, por ejemplo, en los nervios diagonales de la catedral de Barcelona, que se iniciaría hacia 1298, y cerraría el coro en 1310, y sus soluciones son posteriores a las de Pamplona; además, presenta una estrecha calle entre los dos boceles. Un poco más tarde se encuentra un doble bocel, más semejante a Pamplona, en la cripta de Santa Eulalia de esa catedral, tanto en nervios como en pilares. De ahí se tomaría la idea para Santa María de la Mar en Barcelona, ya mediado el siglo, donde se utiliza también en diagonales; los Bassegoda publicaron una sección –un croquis a regla, aparentemente– del pilar y nervadura en *Santa María de la Mar*, Barcelona 1975, p. 91; los boceles se interpenetran, como en Pamplona, pero la directriz de los filetes diverge, apuntando hacia los ángulos, disposición que es algo más frecuente; el dibujo parece erróneo, pues al menos en las bovedas, se diría que los filetes están en la cara anterior. Muy semejantes a Pamplona son algunos perfiles de la arcaizante catedral vieja de Plasencia, dispuestos en arcos y en perpiaños de bóvedas; también pueden observarse en los perpiaños de la nave principal de la iglesia del monasterio de Guadalupe, aunque aparentemente sin listeles. Como puede comprobarse, estudiar la difusión incluso de este rasgo inconfundible es imposible: falta la más elemental documentación sobre secciones españolas.

100. Muestran el doble bocel los perpiaños de las bóvedas de la iglesia parroquial de San Cernin de Pamplona, perfectamente coetánea al claustro, que alcanzan los 15,30 metros de luz. Por supuesto, el efecto sobre esas amplísimas bóvedas es enteramente diferente. Además, el claustro de Pamplona dejó su impronta en claustros locales, como puede comprobarse en el del monasterio de La Oliva, o la parroquial de Los Arcos.

101. El cruce es sólo una representación; no responde a un esquema constructivo. Como es usual en la construcción de cualquier bóveda gótica, las tres o cuatro hiladas que se colocan sobre el capitel, propiamente pertenecen al pilar, y están aparejadas con sus lechos horizontales. En estas tres o cuatro hiladas están labrados el arranque de los nervios, con todas sus secciones; y en ese punto figuran el cruce. En realidad, sólo por encima de ese nivel los nervios se tallan en piedras independientes, como dovelas de un arco. Esta disposición constructiva mejora mucho la resistencia en el arranque del nervio, que si se hiciera con piezas independientes quedaría muy comprometida; además, evita las tensiones que se producen en las partes bajas de un arco, si fuera completo, que son siempre difíciles de absorber.

102. No cruzan los pilares –j, +j, –k, +k, +l, +m; cruza ligeramente –l, al lado de la Puerta Preciosa; y cruza normalmente –m. Quizá esta diferencia se deba a que los tramos N y Ñ, con el sepulcro de Sánchez de Asiain, se harían antes que los demás; pero es imposible asegurarlo.

103. Las claves se dejan para el apartado sobre escultura de este libro. También puede consultarse M. Brutails, «La cathedrale...» pp. 308-309, J. Caro Baroja, «Representaciones y nombres de meses (A propósito del menologio de la catedral de Pamplona)», *P. V.* VII (1946) pp. 629-653; J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval*..., vol. IV, pp. 233-234; M. A. del Burgo, *La catedral*..., pp. 61-62, y M. D. Llorens García, «La representación de los vientos en el claustro de la catedral de Pamplona» en *Espacio, Tiempo y Forma*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Uned, Serie VII: 2, H del Arte, pp. 51-62.

104. Resulta difícil saber si son significativos estos cambios. Ya se apuntó antes la posibilidad de que estos tramos alrededor del lavatorio correspondieran al mismo patrón o patrones que el refectorio. No obstante, los perfiles de los pilares, los zócalos, los arran-

ques cruzados de los nervios son los mismos que el resto de la segunda etapa. Por otro lado,el que falte un río no es definitivo, ya que creemos que el segundo río, colocado en A en el transcurso de esta etapa, estaba labrado en la etapa anterior, y parece plausible que se colocara aunque no se pensara continuar la serie.

105. Sólo aluden a ella brevemente J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, p. 11, y le atribuyen fecha temprana dentro del XIV y cierta influencia inglesa.

106. J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, pp. 21-22, defienden que, antes de Barbazán, estaba en obra la capilla Barbazana, y construida su puerta; relacionan las estatuas de las jambas con la Puerta del Amparo, y las suponen añadidas en época coetánea a esta puerta. Vease tambien el apartado de escultura gótica de esta obra.

Las peanas están evidentemente introducidas en fecha posterior a la construcción de las jambas. Resulta siempre una operación arriesgada; y la peana de la derecha se ha resentido con el paso del tiempo, descendiendo levemente y agrietando el pilar, que parece peligrar. Las esculturas están de todos modos colgadas de su mitad superior con una gruesa anilla de hierro que engancha en una escarpia clavada en el pilar. La de la derecha parece que fue calzada para dar con la altura conveniente. Quizá el fallo de ese calce contribuya a las fisuras. La introducción de las figuras no señala un cambio de uso, ya que resulta también una disposición común.

Las fotografías antiguas muestran la puerta con sus hojas de madera. Para poder clausurar el arco de ingreso a la capilla, se añadió, no sabemos cuándo, un dintel decorado con rosetas, de aspecto extraño. Sobre él se cerró el tímpano, rellenando la superficie, que dejaban las actuales tracerías del XIII, con un diseño flamígero. Todo ello desapareció en la restauración de la capilla.

107. Sobre el grupo de la Epifanía: J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. IV, pp. 228-229 y 241, n.º 134, y vol. V, pp. 9-10 y 22; M.ª A. del Burgo, *La catedral...*, p. 69. Véase *infra* apartado de escultura gótica de esta obra.

108. Sostienen esa opinión: J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. IV, pp. 228-229.

109. J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. IV, p. 241, n. 134, la datan también a fines XIII y primer tercio del XIV.

110. Sobre la tumba de Pere Arnaut de Garro, véase R. S. Janke, *Johan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona 1977, pp. 151-159; y M.ª A. del Burgo, *La catedral...*, pp. 67-68. Véase *infra* apartado de escultura.

111. Sólo la mencionan J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, p. 11, estimando idénticas fechas e influencia que pasa la del caracol de la capilla Barbazana.

112. Sobre la Puerta del Amparo: J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, pp. 19-21; y M.ª A. del Burgo, *La catedral...*, pp. 64-67. Véase también el apartado correspondiente a escultura gótica, en esta obra.

113. Véase E. Lambert, «La catedral...», p. 18. Otros ejemplos franceses con esa disposición, de esa época, son Saint-Martin d'Etampes y Saint-Paul de Narbona, luego serán más frecuentes; véase R. de Lasteyrie, *Op. cit.*, pp. 265-7. No faltan tampoco ejemplos españoles, como la colegiata de Santiago en Bilbao.

114. Fechan a principios del siglo XIV la Puerta del Amparo J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, p. 20; E. Bertaux, la creyó del XV: *La sculpture du XVème siècle en Espagne jusqu'au temps des Rois Catholiques*, en André Michel, *Histoire de l'Art*, vol. III, París 1906. L. Torres Balbás, establece distinta datación para la puerta y el tímpano: «Filiación...», p. 474.

115. F. Español y J. Yarza apuntaron certeramente esa influencia: *El arte gótico (I y II)*, en *Historia del Arte n. 19 y 20* (Madrid 1989), p. 81 p. 64 respectivamente. El taller trabajó para el obispo de Rieux, Jean Tissandier (1324-1348), en la capilla que mandó levantar en Toulouse. El obispo Barbazán, que había vivido, y mantenido continuas relaciones con la región tolosana, podría haber obtenido algún escultor relacionado con el taller para las decoraciones más señaladas de las obras del claustro. Las fechas que podrían darse para su intervención en Pamplona, hacia 1330, se corroborarían por la afirmada para la Virgen que preside el parteluz, en la cuarta década del XIV, aunque la figura, independiente y de bulto completo, se colocaría poco después de acabada la puerta: C. Fernández-Ladreda, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona 1988, pp. 283-284.

116. Se ha cuestionado en distintas ocasiones que el tímpano, el parteluz y el doselete sean inserciones posteriores. En el caso del tímpano, cabría decir lo mismo de muchos tímpanos de puertas góticas, y habría que demostrarlo. El despiece del tímpano suele presentarse independiente de su arquivolta; y como relleno de un arco de descarga, sus piezas se procuran siempre delgadas para aliviar la carga del dintel. En la Puerta del Amparo, lo más sencillo es pensar que sea original: se despieza con losas delgadas, pero desacostumbradamente anchas, que costaría introducir después de terminada la puerta, sin dejar rastros de semejante acción; aunque la policromía actual podría ocultar algún desperfecto. Además, el dintel liso se explicaría como marco de una figuración importante; y el doselete, independiente sobre el parteluz (y no sobre el dintel o el tímpano, como es frecuente), evitaría perturbar el formato único del tímpano.

En el caso del parteluz, puede afirmarse sin duda que se construyó con la puerta. Extraña su gran volumen, y que la decoración que lo tapiza no hile perfectamente con las jambas. Pero el pedestal comparte con el parteluz un complicado zócalo, labrado en la misma pieza; y las hiladas superiores, aunque independientes, continúan perfectamente los lechos del parteluz. Su tamaño evidencia que se deseaba apoyar sobre él una imagen de buenas dimensiones; y concuerda con el voluminoso doselete de la puerta, que debe ser igualmente original.

117. R. Branner, *Saint Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londres 1985: crucero de Amiens: pl. 19; Saint-Germain-en-Laye: pp. 51-54 y pl. 41-42; fachada interior del crucero occidental de Notre Dame de París: pp. 76-79 y pl. 93 y 95; fachada interior crucero meridional de Notre Dame: p. 101 y pl. 113-114.

118. V. Paul, «Le problème de la nef unique» en *La naissance et l'essor du gothique meridional au XIII siècle*, Cahiers de Fanjeaux, n. 9, Toulouse 1974, pp. 42 y 53, nota 37.

119. M.ª A. del Burgo, *La catedral...*, p. 71; y el apartado correspondiente de esta misma obra.

120. Sobre la Puerta del Arcedianato, véase J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, pp. 11-12; y M.ª A. del Burgo, *La catedral...*, pp. 85-86. Véase *infra* apartado de escultura gótica de esta misma obra.

121. La necesidad de dibujar en planta y sección a escala real las piezas complejas, como tracerías o puertas, obligaba a emplear grandes superficies lisas donde pudieran trazarse con un punzón. Las intervenciones pequeñas se resolvían sobre cualquier paramento accesible, suelo o muro; y se conservan muchos ejemplos de monteas allá donde se ha respetado el suelo original. Además, se tenía constancia de que se empleaban habitaciones con suelo de yeso, que podían cumplir con mayor facilidad esa misión. Cuando la superficie quedara saturada de líneas, podía añadirse una nueva capa de yeso. Han podido recuperarse dibujos de salas de trazas –tracing houses– como la de York. Recientemente se ha puesto de manifiesto que la costumbre se hallaba extendida en España. Véase J. A. Ruiz de la Rosa, *Traza y simetría de la arquitectura*, Sevilla 1987, p. 282 ss.

122. Sobre la Puerta del Refectorio, véase: J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, p 12; M.ª A. del Burgo, *La catedral...*, pp. 85 y 87. Y apartado de escultura gótica de esta misma obra.

123. Datación sugerida por J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, p. 35, n.º 209. Evidentemente, no coincidieron los talleres de las Puertas del Amparo y del Refectorio, que son enteramente distintas, aunque puedan deberse también a distintos patrones. Parece que primero se construiría la del Amparo, y después, la del Refectorio. Es lo más probable, pero pudo ser al revés.

124. Resulta atractivo pensar que se destinaran a miembros del cabildo que desempeñaron un papel relevante en las obras, como Juan Periz de Estella, responsable de la obrería hasta 1335 y promotor del inmediato refectorio; o Pere Oilloqui, que desempeñó el mismo cargo en 1351; pero carecemos de las mínimas pistas para afirmarlo.

125. Sobre este sepulcro Gages, véase: M.ª A. del Burgo, *La catedral...*, p. 79; y el apartado de escultura barroca de esta misma obra.

126. Sobre la Puerta Preciosa, L. Vázquez de Parga, «La dormición de la Virgen de la catedral de Pamplona», *P. V.* VII (1946), pp. 241-258; J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, pp. 12-17; M.ª A. del Burgo, *La catedral...*, pp. 75-77 y apartado de escultura gótica de esta misma obra.

127. Por ejemplo, una variante de la cruz trebolada que aparece en la tracería 2 bis, que puede verse como único motivo en las arcaturas pintadas justo encima de la escultura yacente del prelado. El centro de la cruz se adorna con una pequeña rosa circular que queda sujeta por las cuatro cúspides de los lóbulos. No es un diseño común, pero se encuentra, por ejemplo, en los transeptos de la catedral de Bayona.

128. Y parece que esta afirmación sea muy segura, pues resulta determinante, como ya se dijo, que todos los tramos desde I hasta M, presenten bóvedas distintas a los otros, pues significa que preveían la ejecución de tracerías continuadas por gabletes, como tiene la galería Sur, y originalmente sólo ella. No queda más remedio que concluir que sea posterior la galería Sur a la Oeste; y la Oeste posterior a las Norte y Este.

129. J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, p. 35, n.º 212-217, la suponen terminada un poco antes de 1320, fecha que

resulta excesivamente temprana. M. C. Lacarra, *Aportación...*, pp. 136-154, data el mural del Himno de la Cruz en 1290-1315; creemos que debe retrasarse medio siglo.

130. Sobre el sepulcro Sánchez de Asiain, véase: J.E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval...*, vol. V, pp. 22-23; M. A. del Burgo, *La catedral...*, pp. 72 y 75; R. S. Janke, *Johan Lome...* pp. 117-118 y apartado de escultura gótica de esta misma obra.

131. M.ª C., Lacarra, *Aportación...*, pp. 308-325.

132. Por ejemplo, en la tumba del cardenal Pierre de La Jugie, muerto en 1376, en Saint-Just de Narbona, atribuida a mediados del XIV; o en la del duque Jean de Berry, fechada hacia 1350; véase: F. Baron, «Sculptures» en *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V.* Exposition Galeries Nationales du Grand Palais, 9 octobre 1981-1 fevrier 1982, París 1981, n. 58 y n. 119.

133. M.ª C. Lacarra, *Aportación...*, pp. 299-307.

134. Véase R. Bechman, «Los dibujos técnicos del Cuaderno de Villard de Honnencourt», en *Villard de Honnencourt. Cuaderno, siglo XIII*, Madrid 1991 pp. 45-58, especialmente el apartado «plantillas y escantillones», pp. 48-49.

135. R. Branner, *Saint Louis...*, pp. 33-55, figs. 37-38, 42-44 y 60.

136. *Ibídem*, pp. 67-71, figs 7, 84 y 87.

137. Sobre el Claustro de Bayona: V. Dubarat y J. B. D'Aranatz, *Recherches sur la ville et sur l'eglise de Bayonne. manuscrit du chanoine R. Veillet, publie par la première fois par...*, Bayona-Pau 1929, p. 58-59. También: J. Gardelles, *L'Aquitaine gothique*, colec. Les Monuments de la France gothique, Paris 1992 p. 58.

138. R. Branner, *Saint Louis...*, pp. 56-65, fig. 64.

139. Sobre el claustro de Burgos: I. Karge: *Die Kathedrale...*, pp. 77, 177-180.

140. Este perfil parece relacionarse con la ventanería de un triforio, que no llevará emplomados y puede perfilar también los costados. Los pilares centrales se resuelven con simples columnas de sección circular; pero los laterales añaden un bocel o boceles en el frente para dibujar las arquivoltas que enmarcan el conjunto. El resultado se parece a la solución del claustro pamplonés.

141. Sobre la ventana de Santa Catalina de Barcelona y su vinculación a Francia: R. Branner, *Saint Louis...*, p. 116 y pl. 123. Sobre Vic: L. Monreal Tejada, *Op. cit.*, pp. 21 ss. Sobre la catedral de Manresa: N. Dalmases y A. J. Pitarch, *L'art gotic...* pp. 43 y 67-70. Sobre la iglesia de Santa María de la Mar de Barcelona: *Ibídem*, pp. 66-67, y Bassegoda, *Santa María...* Sobre la catedral de Barcelona: N. Dalmases y A. J. Pitarch, *L'art gotic...*, pp. 60-62, y G. Dehio y G. von Bezold, *Die Kirchliche Baukunts des abenlandes*, Hildesheim 1968, vol. V, taf. 518, n. 1 –dibujo de los óculos–. Sobre el monasterio de Pedralbes: N. Dalmases y A. J. Pitarch, *L'art gotic...*, pp. 65-66.

142. Las otras fachadas tienen estas ventanas añadidas en el siglo XIX.

143. A. Wolf, *The Cathedral of Cologne*, 3ª ed., Sttugart 1989, pp.13-14 y 97.

144. Véanse también tracerías semejantes en la Wernerkapelle de Bacharach, Katharinenkirche de Oppenheim, catedral de Magdeburgo, iglesias de Marburgo, Erfurt, etc. etc.; el diseño de la tracería del refectorio se halla distribuido en estas fechas por toda Alemania, al oriente y occidente del Rin: catedrales de Aachen, Regensburg, incluso en iglesias de ladrillo como las Marienkirche en Ostansicht y en Prenzlau, y la de los cistercienses en Pelplin, con un largo etcétera. Además, el doselete de la Puerta del Amparo presenta un trebolado alargado, que desde Colonia llega a ser usual en ornamentación de gabletes. Véase G. Dehio y G. von Bezold, *Die Kirchliche...*, vol. IV, taf. 417, n. 4 y vol. V, taf. 463, n. 1 y 3, taf 464, n. 1 y 3 y taf. 577, n. 2.

145. En Francia se encuentran también en la catedral de Meaux. En España parece raro. Pero la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia tiene un diseño semejante, de fechas quizá coetáneas, aunque probablemente un poco posteriores; D. B. Goerlich, J. Aledo, J. M. Frances y otros, *Valencia y Murcia*, en *La España gótica*, vol. IV, Madrid 1989, pp. 274 y 285. Y se observa en un hermoso ventanal del actual archivo de la catedral de Tortosa, que corresponde a mediados del XIV; véase: J. Sureda, X. Barral, E. Liaño y otros, *Cataluña I. Tarragona y Lérida...*, pp. 167 s.

146. Resulta interesante comparar estos diseños con tracerías catalanas, en esta época generalmente más avanzadas y sutiles que las castellanas. Existen motivos semejantes, por ejemplo, en el ala sur del claustro de la catedral de Lérida, aunque los lóbulos tienen formas marcadamente distintas. Estas tracerías han sufrido una fuerte restauración, a veces una completa anastilosis, y sus perfiles son en ocasiones sospechosos. Existen en el entorno catalán otras obras que resultan semejantes, como las estupendas pantallas caladas de la catedral de Tortosa. Los modelos de Pamplona, como los catalanes, recuerdan obras francesas avanzadas, como las que por entonces –segunda mitad del XIV– se realizaban en las naves laterales de la catedral de Amiens, y otros varios lugares.

147. No es un diseño corriente. El claustro de la catedral de Vic ofrece algunas variantes; pero se parecen más algunas tracerías raras, como la situada sobre la puerta de la catedral de Magdeburgo que exhibe un diseño semejante; existirán otras muestras que ahora desconocemos.

148. Sobre el desarrollo de este proceso, véase J. Bony, *Op. cit.* 411 ss.

149. Sobre la puerta principal de la catedral de Huesca: A. Duran y J. Ainaud, *Escultura gótica en Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid 1956, p. 276, la fechan en torno a 1338, en tanto que J. Yarza, *La Edad Media*, Madrid 1980, p. 318, apunta como fecha de arranque el año 1313, cuando se colocó el dintel, pero supone que el resto se hizo en los años posteriores. Para la de Santa María del Mar de Barcelona habría que pensar en una datación entre 1354, año en que se hacían obras ante la plaza, y 1383, en que se finalizó la iglesia, o sea el tercer cuarto del siglo XIV; véase N. Dalmases y A. J. Pitarch, *L'art gotic...*, pp. 27 y 66-67. Sobre las de Morella: D.B. Goerlich, J. Aledo, J.M. Frances y otros, *Valencia y Murcia...*, pp. 4, 144-145 –para la de los Apóstoles– y pp. 53 y 145 –para la de las Vírgenes–, la primera la consideran un poco posterior a 1354 y la segunda la fechan hacia 1400; sin embargo N. Dalmases y A. J. Pitarch, *L'art gotic...*, p. 48, datan la de las Vírgenes en el tercer cuarto del XIV, con lo cual ambas quedarán en la fecha que les hemos dado, el tercer cuarto del XIV. Sobre la de la catedral de Valencia: D.B. Goerlich, J. Aledo, J.M. Frances y otros, *Valencia y Murcia...*, pp. 111 y 274-275, la datan a principios del XIV.

150. En la catedral de Amiens, sobre la torre sur, hay unos restaurados por Viollet-Le-Duc. La escultura de esta tercera etapa se ha relacionado con la catedral de Burdeos; y sobre los ventanales de las capillas radiales de esa catedral (1280-1310) aparece el gablete cortado, aunque dibujos y perfiles sean distintos; véase J. Gardelles, *Op. cit.*, p. 70. Parecidos gabletes se encuentran en otras catedrales del Noroeste francés, como en capillas laterales, y en la radial principal de la catedral de Rouen; o en la girola de la catedral de Limoges. En estos ejemplos, un dibujo semejante se extiende a todo el gablete, y la cornisa lo cruza por encima. En Pamplona, como en Amiens, el cruce de la cornisa crea zonas que son rellenadas por dibujos independientes. Para gabletes franceses, véase algún detalle en el viejo R. de Lasteyrie, «Gables», *Op. cit.*, vol. I, pp. 455-459.

151. Pueden distinguirse dos tipos: uno con el limbo dividido en una serie de partes subdivididas en formas treboladas y el otro que presenta un limbo fraccionado en una especie de flecos paralelos; la primera variedad se emplea en los gabletes de los tramos I, K y M, y la segunda en los de los tramos J y L; aquella parece muy similar al tipo de hoja usado en uno de los arcos de los ventanales de la zona Este, concretamente el correspondiente al tramo S, en tanto que ésta se asemeja a la variedad utilizada en los ventanales de los tramos Ñ, O y Q de la misma ala Este.

152. Como el caso de tracerías adosadas, es preciso citar como precedentes las fachadas de mediados del XIII de los transeptos de Notre Dame, con arquerías ciegas y continuas, sobre las puertas. En ese lugar serán relativamente comunes. Pueden encontrarse incluso puertas con gabletes, combinadas con antepechos parecidos al de Pamplona, como en la puerta meridional de la catedral de Auxerre. El esquema ya estaba extendido, pero resulta difícil hacerse idea de su progresión, y el momento en que se aplicó a simples fachadas. Los exteriores de la capilla del cardenal La Grange de la catedral de Amiens, hacia 1370, se decoran de modo semejante al alzado de Pamplona, con guardapolvo con frondas sobre el ventanal, sin gablete y con los fondos llenos de arquerías sencillas.

153. Véase N. Nussbaum, *Deutsche Kirchenbaukunst des Gotik*, Colonia 1985, pp. 121-122. El mejor ejemplo es sin duda la lujosa decoración del ala sur de la Katharinenkirche de Oppenheim, que debió decorarse al final de la segunda decena del XIV, es decir, poco antes que Pamplona.

154. El cimborrio sufrió varias refacciones, y la fecha de esas decoraciones es discutida; puede oscilar entre 1380 y 1430; véase D. B. Goerlich, J. Aledo, J.M. Frances y otros, *Valencia y Murcia...*, pp. 274-275, y 285; y N. Dalmases y A. J. Pitarch, *L'art gotic...* p. 78. El retablo de Fray Bonifacio Ferrer del Museo de Valencia muestra una decoración muy semejante al cuerpo bajo del cimborrio, y es de fecha muy tardía: 1396-1402. Con menos ambiciones aparecen en alguna portadita, como San Francisco de Teruel.

155. Un ejemplar de limbo partido en flecos aparece en casi todos los gabletes: en el gablete del tramo B, en el lado izquierdo por debajo de la cornisa, aparece un par de veces; en el C aparece una, también bajo la cornisa, en la parte derecha; en el CH dos, una a cada lado en la parte superior del gablete; en el D tres en la parte inferior derecha; y en el E algunas –muy estropeadas– en la izquierda inferior, y otra en perfecto estado en la derecha de la parte superior.

156. Una variedad con bordes cóncavos que recuerda al acebo, en los tramos B, CH, D y E; y otra de borde rizado, sembrado de pequeños círculos, en el tramo C.

157. Están algo deterioradas y resultan difíciles de identificar; con seguridad, un franciscano por sus sandalias, capucha y cordón; otra figura con el mismo hábito, pero calzada y sin cordón, quizá un agustino; y otras dos más con escapulario, una con manto y capucha, y otra sin él. No sería extraño que una quinta y última hubiera desaparecido con el bombardeo de 1823; una de las actuales está partida por la mitad.

158. J. Goñi, *Historia...*, vol. II, p. 667.

159. Cfr. J. Goñi, *Historia...*, vol. II, pp. 657 y 660-661. Nada asegura que fueran franciscanos; pero, por sus compromisos de pobreza, era frecuente conceder a franciscanos la titularidad de diócesis como éstas, que en poder de los musulmanes, no producían rentas; ya el famoso fray Pedro de Veraiz, confesor de la reina doña Blanca, había sido obispo titular de Tiro (1429-1454), –J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 137-139–

160. En B, a la izquierda del gablete, aparece un bonito león y un hombre con barba cuidada y melena; en el C, dentro del gablete, un toro, otro barbado, un mitrado; en otra pieza, un monstruo, quizá felino; fuera del gablete, a la izquierda, una cabecita de larga melena y facciones juveniles –¿una mujer?–, un león o animal monstruoso, y un cara lisa con cofia; por último, en el tramo CH, en el centro del gablete figura una hoja suelta, y a la izquierda del gablete, peor conservados, un monje con cogulla, un monstruo (?) barbudo, y una mujer o un hombre joven; en el lavatorio, a la derecha, un monstruo cornudo, con facciones humanas, probablemente un diablo.

161. Unas con el limbo dividido en tres partes que se subdividen a su vez en otras tres, otras con el borde a base curvas cóncavas de forma que recuerda al acebo, en los gabletes de los tramos V y X; y un tercer tipo de borde muy rizado sembrado de pequeños círculos, del tramo Z.

162. Una con el limbo dividido en cuatro o cinco partes radialmente dispuestas a modo de pétalos de flores –tramo U–; otra con el limbo fraccionado también en varias partes, pero que se subdividen a su vez en otras más pequeñas de forma puntiaguda –tramo W, parte inferior, y tramo Y–; y una tercera con el limbo asimismo dividido en partes que se caracterizan por tener el borde lobulado en la parte superior del tramo W, que con seguridad corresponde a la restauración.

163. R. Sanfaçon, *L'architecture flamboyante en France*, Quebec 1971. Además de los diseños singulares, cabe encontrar en Francia algunos conjuntos, que guardarían semejanza con los claustros desaparecidos en ese país, y recuerdan el claustro pamplonés. Así sucede, por ejemplo, con el alzado lateral de la catedral de Evreux, cuyas capillas conservan gabletes, antepechos y enjutas decorados con trazados flamígeros, de un modo muy semejante y en la misma época que el ala Norte.

164. J. Yarza Luaces, «Silos: el claustro», en *Monasterios de España*, León 1989, vol. I, pp. 313 ss.

165. M. Revuelta Tubino, *Inventario artístico de Toledo, II. La Catedral Primada*, vol. II, Madrid 1989, pp. 236-237.

166. Pináculos viejos subsisten todos los del ala Este, sobre sus correspondientes pedestales; en la esquina con el ala Sur, se eleva otro de diseño un poco más sencillo, de la tercera etapa, pero sus diminutos contrafuertes llevan fayancas, como llevarán todos los demás; en la esquina sobre el lavatorio, se eleva otro similar al anterior; sobre el ángulo interior del lavatorio, otro diferente, que corresponde a la restauración de este siglo (y que aseguramos antes que el original, hoy desmontado en un rincón, ocupaba la esquina exterior), y que también parece de la tercera etapa; otro más, semejante a los anteriores en la esquina con el ala Oeste; finalmente otros dos a ambos lados del ala Norte, con diseño peculiar de bases –el de la esquina con el ala Oeste, sustituido en la última restauración–, exornados con los escudos del cardenal Pallavicino, perdido el capelo, y la coronación de la cruz, que son de la cuarta etapa.

167. Por ejemplo, los pilares superiores del muy bonito patio del hospital de Santa María de Lérida, esbeltos y cajeados, que pertenecen a varias fechas y algunos pueden datarse quizá después de 1509, aunque la obra se comenzó mucho antes. Parecen una solución bastante extraordinaria en la arquitectura catalana, que prefiere los fasciculados o los fustes cilíndricos. Los diseños varían ligeramente entre las distintas alas. Son estupendamente gráciles, con base de fuerte caveto, y un sencillo capitel, que varía según los ejemplares, de envolvente piramidal. La caja tiene sección recta, sin molduración, y se corona por un adorno mínimo de tracería. Los pilares apean arcos sencillos, levemente moldurados y apuntados con decisión, a la manera catalana. Por supuesto, serían más frecuentes los pilares sin cajear que, a veces, son poco más que simples postes. Como ejemplo, bastará citar los rústicos pilares con zapatas que se encuentran en la solana del claustro grande del monasterio del Parral.

168. Esta es una solución muy interesante, que perdurará algo en el siglo XVI, incluso con un tratamiento renacentista, y muestra muy bien la ambigüedad de los cajeados. Es muy frecuente: puede verse en los delgados parteluces del claustro bajo de San Juan de los Reyes, y también en la arquitectura civil, como en el patio de la Casa de las Conchas de Salamanca. Luego la disposición se traducirá a formas clásicas, como en los contrafuertes y pilares del claustro de San Esteban de Salamanca. En su versión gótica, las aristas subrayadas por baquetones es una solución internacional, tan obvia, que los ejemplares no tienen por qué estar relacionados entre sí.

169. G. Barbé-Coquelin de Lisle, *Tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Madrid 1977, vol. I, Título LXVI «Declaración del Caracol de Mallorca», pp. 91-92. Podría provenir de la isla, pero también de lugares como el palacio de los reyes de Mallorca en Perpignan, que muestra todavía una audaz escalera suspendida, aunque muy distinta, sobre planta cuadrada, y apoyando sobre la bóveda de las rampas.

170. A. Rovira Rabassa, *Tratado de estereotomía de la piedra*, vol. II, Madrid 1899, pp. 250 ss.

171. Véase A. Chastel y J. Guillaume (eds.), *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Paris 1985; la más famosa con estas trazas quizá sea la del castillo Harstenfels en Torgau, muy alta, dispuesta en una torre rasgada con atrevidas arcuaciones, en medio de la fachada, con un interior suntuosamente decorado; su fecha es tardía: 1532-1536; y el diámetro de su ojo es más pequeño que el de Pamplona. Un breve comentario sobre escaleras españolas en el clásico V. Lampérez, *Arquitectura civil española*, vol. I, pp. 372 ss. Para la construcción de este tipo de escaleras, véase el comentario al «caracol de Mallorca» que hace J. C. Palacios, *Trazas y cortes de cantería en el renacimiento español*, Madrid 1990, pp. 114 ss.

172. Véase la contribución de J. M. Pérouse de Montclos, «La vis de Saint-Gilles et l'escalier suspendu dans l'architecture française du XVI siècle» en A. Chastel y J. Guillaume (eds.), *Op. cit.* Las escaleras francesas de este tipo, suspendidas con ojo –no de San Gil–, son pequeñas y más bien tardías.

173. La última restauración repuso algunas piezas con los azulejos sobrantes del suelo del sobreclaustro, del que se dejó un ala con material antiguo, y se renovó el resto. El sobreclaustro presentaba dos diseños, uno con lazo de ocho y otro algo más naturalista. Parece que del segundo tipo pudo haber algunos pocos también en la escalera. El motivo del lazo de ocho se encuentra con facilidad, hay semejantes, pero no iguales,entre los antiguos del monasterio de Silos, o los del coro de Santa Clara de Toledo; véase C. Cid, *Azulejos*, Barcelona 1950, p. 16 y B. M. Caviro, *Mudéjar toledano, palacios y conventos*, Madrid 1980, pp. 313 ss. Por lo demás, el grabado de Villa-Amil, al que luego se alude en texto –no demasiado de fiar–, representa un arrimadero de azulejos, del que no queda rastro, y que recuerda la cerámica de Teruel.

174. Por ejemplo, la puerta del claustro de la colegiata de Santa María de Calatayud, que se data a mediados del XV, pero que podría tener una fecha más avanzada; véase G.M. Borrás Gualis, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza 1985, pp. 109 ss. Existieron yeserías mudéjares en la capilla Barbazana, en la parte inferior del ventanal lateral y en el ventanal de la cabecera. Conocemos su aspecto sólo aproximadamente, gracias a fotos antiguas, pues desaparecieron en la restauración de la capilla. Las primeras mostraban labores de lazo; y recuerdan obras como las de la iglesia de Tobed, que también muestra celosías sólo en su parte inferior, con motivos equivalentes; véase G. M. Borrás Gualis, *Arte mudéjar aragonés...*, pp. 410 ss. Las del ventanal grande apenas se adivina como fueron, pero su dibujo y calado son más menudos, con varios ingredientes de vejigas o formas arriñonadas góticas; recuerdan a grandes rasgos las tracerías del claustro de la catedral de Tarazona, y podrían ser de esas fechas –primer tercio del siglo XVI–, lo mismo que la escalera; véase G. M. Borrás Gualis, «Catedral de Tarazona» en A.A.V.V., *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza 1987, pp. 124-126.

175. El palacio Medinaceli de Cogolludo tiene sobre algunas puertas las mismas ajaracas; y las formas arriñonadas se encuentran en algunas tracerías repartidas por todo el país. Pero las semejanzas con obra aragonesa son patentes. La presencia mudéjar se detectaría en Navarra, con más facilidad en arquitectura civil, y en obras interiores, que han desaparecido casi en su totalidad. Pero no pueden olvidarse los restos hallados en el palacio de Olite, aunque se trate de labores anteriores (además, el palacio contó con alguna escalera de planta circular); o las ventanas sobrevivientes del palacio de los Duques de Granada en Sangüesa, coetáneas o poco anteriores a la escalera.

Dependencias claustrales. Capilla barbazana, refectorio, cocina y dormitorio

1. A. ERLANDE BRANDENBURG, *La cathedrale*, Paris 1989, p. 361.

2. *Ibídem*, p. 363. La adopción de la vida en común tuvo precedentes en la época carolingia, pero es sobre todo el resultado de la reforma gregoriana de mediados del XI y se impuso durante la segunda mitad del XI y principios del XII. Sin embargo, ya en el XIII algunos cabildos que la habían adoptado comenzaron a secularizarse –por ejemplo el de Tudela–. Sobre este tema véase: Ch. PEREINE, «Vie commune, regla de Saint Agustin et chanoines reguliers au XI eme siecle», *Revue d'Histoire ecclesiastique* 41 (1946) 365-406 y J. CHATILLON, «La crise de l'Eglise aux XI et XII siècles et les origins des grandes federations canoniales», *Revue d'Histoire de la Spiritualité* 53 (1977), 3-45. En el caso del cabildo pamplonés la vida en común fue introducida por el obispo don Pedro de Roda (1083-1115) y se documenta por primera vez en 1086 –J. GOÑI, *Historia de los obispos de Pamplona*, t. I, Pamplona 1975, pp. 256-261–.

3. La vida en común del cabildo pamplonés finalizó oficialmente en 1860, al secularizarse –J. GOÑI, *Historia de los obispos de Pamplona*, t. IX, Pamplona 1991, pp. 624-662, sobre todo 658-659–. Pero en lo que respecta al refectorio, hay que decir que para entonces hacía muchísimo tiempo que los canónigos, salvo en casos excepcionales, no comían en él –J. GOÑI, *Historia...*, t. IX, pp. 664-665–.

4. En cuanto al refectorio A. ERLANDE BRANDENBURG, *La cathedrale...*, p. 363 cita sólo otro caso, el de Noyon. Personalmente hemos encontrado noticia de otro más que se conserva parcialmente y bastante deteriorado –actualmente se usa como almacén–, el de la catedral de Tarragona –X. BARRAL, E. LIAÑO y J. SUREDA, *Cataluña I* en *La España gótica 2*, Madrid 1987, p. 109. Ciñéndonos a España ya L. TORRES BALBÁS, «Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona», *P. V.* VII (1946) pp. 472-473 e Idem, *Arquitectura gótica* en colec. *Ars Hispaniae*, vol. VII, Madrid 1952, p. 243 reparó en su excepcionalidad. En cambio dormitorios catedralicios, que nosotros sepamos, no se conserva ninguno.

5. J. GOÑI, *Historia de los obispos de Pamplona*, t. II, Pamplona 1979, pp. 172 y 268, nota 5.

6. J. GOÑI, «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona», P. V. XVI (1955), p. 140.

7. *Ibídem*, p. 140.

8. *Ibídem*, p. 142.

9. *Ibídem*, pp. 140 – 141.

10. J. GOÑI, «Nuevos documentos...» p. 199, nota 176.

11. *Ibídem*, pp. 198 – 199.

12. La aceptan claramente M. BRUTAILS, «La cathedrale de Pampelune», *Congres Archeologique de France*, L V Session, Seances Generales tenues à Dax et Bayonne en 1888, Paris 1889, p. 314; J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 140 e *Historia...*, t. II, p. 172; Mª A. DEL BURGO, *La catedral de Pamplona*, León 1977, p. 69 e I. Bango en I. BANGO, G. BARBE – COQUELIN DE LISLE y J. Mª CAAMANO, *Historia de la arquitectura española*, Barcelona, 1985, t. II, p. 554.

Una posición un tanto forzada y contradictoria la encontramos en L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», pp. 472, 473 y 474. En un primer momento –p. 472– la atribuye a Barbazán, aunque no queda claro si enteramente o solo su conclusión: «levantó o concluyó ese prelado, dícese, –: la sala capitular, que por él se llama Barbazana, donde esta su sepulcro–»; conviene advertir de que la identificación que hace Torres Balbás de la Barbazana con la sala capitular es errónea, como veremos, y será la causa de sus equivocaciones posteriores. Más adelante –p. 473– parece vincularla por completo a él, pues, a propósito de cierta «Cámara Nueva», citada en un documento de 1319 como lugar de reunión, dice «si esa cámara era como parece probable, la sala capitular, ésta se construyó al poco tiempo de ocupar Barbazán el obispado de Pamplona»; en realidad, teniendo en cuenta que Barbazán fue nombrado obispo de Pamplona en 1318, resultaría de esto que la capilla Barbazana se hizo en ¡un año!, lo que francamente resulta difícil de aceptar; además, y esto es definitivo, la base del razonamiento de Torres Balbás es errónea ya que la Barbazana no se puede identificar con la cámara nueva –J. GOÑI, «Nuevos...», pp. 140 y 173–. Finalmente –pp. 473-474– sugiere que es coetánea del refectorio, terminado en 1330, declaración que parece contradecir un tanto a la anterior; además, a raíz de investigaciones recientes ha quedado claro que el refectorio se hizo entre alrededor de 1328 y 1335 –nos referimos aquí a los trabajos de J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y F. MENÉNDEZ PIDAL sobre emblemas heráldicos en Navarra, en curso de realización–, con lo que, si efectivamente la Barbazana y el refectorio son coetáneos –teoría con la que estamos, al menos parcialmente, de acuerdo– habría que retrasar aquella.

Finalmente, E. LAMBERT –La catedral de Pamplona– *P. V.* XII (1951), p. 16 la adjudica a Barbazán, pero señala que el ventanal a manera de tribuna, que se abre al sobreclaustro, con su antepecho, y las partes altas exteriores son posteriores: «La construcción en la que la acción personal de Arnaldo de Barbazán debió ser de capital importancia, es la sala capitular..., cuyas partes altas, con la tribuna a la que se ingresa desde la galería del claustro alto, fueron renovadas y aumentadas en altura posteriormente». De hecho, –p. 27– el antepecho lo hace coincidir con la última fase de obras del sobreclaustro –alas Oeste y Norte–, que considera coetánea de Pallavicini (1492-1507). En realidad, según se vio en el apartado dedicado al claustro, lo que es coetáneo de Pallavicini son las decoraciones exteriores de estas alas, es decir, los adornos de las enjuntas, y los antepechos y gabletes –e, incluso, no todas, ya que en el ala Oeste se reaprovechan piezas elaboradas con anterioridad –, en tanto el sobreclaustro propiamente dicho sería inmediatamente posterior.

13. Da la sensación, aunque no queda totalmente claro, que Uranga e Íñiguez comparten esta teoría del inicio de la Barbazana con anterioridad al advenimiento de don Arnaldo (1318), atribuyendo a este solo la culminación: J. E. URANGA Y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, Pamplona 1973, vol IV, p. 161, «dejó terminados... la sala capitular (luego enterramiento suyo), llamada capilla Barbazana» e Idem, *Arte medieval navarro*, *Pamplona* 1973, vol. V, p. 22, «el comienzo de las obras antes de 1291 –se refieren a las del claustro– autoriza perfectamente la conclusión de la sala capitular por los mismos años de los tres primeros decenios y dentro de los primeros años del obispo de Barbazán (1318-1355), que bien pudo elegirla para sepultura y cambiar el destino inicial estando ya comenzada, no obstante la construcción previa de la sencilla y no decorada cripta».

14. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 142.

15. *Ibídem*, pp. 142 y 172.

16. De hecho, también Lambert piensa que las partes altas fueron renovadas y aumentadas en altura con posterioridad al resto de la obra –véase nota 12–. Pero, como atribuye el resto del edificio a Barbazán, este «posteriormente» se ha de entender como después de Barbazán.

Que las esculturas de las jambas fueran introducidas con posterioridad al resto de la obra lo insinuaron ya J. E. URANGA Y F. ÍÑIGUEZ, *Arte...*, vol. V, pp. 21 – 22, quienes además las relacionan con la Puerta del Amparo. En el apartado de escultura se mantiene esta relación, vinculándolas por tanto al taller de Rieux, y se fechan entre 1335-40, años que caen plenamente en el episcopado de Barbazán (1318-1355).

17. Como se vio en nota 12, Lambert piensa que el antepecho incorporado al ventanal que da al sobreclaustro, que lo convirtió en tribuna, es posterior al resto –que atribuye a Barbazán– y, concretamente, lo hace coincidir con lo que considera última fase de obras de sobreclaustro, alas occidental y septentrional, que atribuye al episcopado de Pallavicini (1492-1507). Personalmente estamos de acuerdo en establecer una relación entre la realización de este antepecho para la conversión del ventanal en tribuna y la construcción del sobreclaustro, pero, como ya dijimos en la misma nota 12, creemos que lo ejecutado bajo Pallavicini serían las decoraciones exteriores de ambas alas –enjuntas, antepecho y gabletes–, en tanto que el sobreclaustro propiamente sería algo posterior –véase claustro, sobreclaustro–. Sin embargo, cabe la posibilidad de que el antepecho de la Barbazana se hiciera algo antes, coincidiendo con la realización de los antepechos del ala Norte (1492-1517) –véase claustro, nota 68, apartado 6–, pues la tracería, con motivos flamígeros, se parece a la del rosetón del brazo Sur del crucero (presuntamente terminado para 1487), en tanto que el motivo vegetal de la parte superior recuerda a la cornisa de la propia ala Norte.

En cuanto a las celosías, las de la ventana oriental parecen similares a las del claustro de la catedral de Tarazona, fechado en el primer tercio del XVI –véase claustro, nota 174–.

18. J. GOÑI, *Historia...*, t. I, p. 695.

19. J. GOÑI, *Historia...*, t. II, p. 171 e Idem «Nuevos documentos...», pp. 135-136. En el curso de este trabajo el alumno colaborador Javier Martínez González descubrió, sobre las ventanitas del remate de la torrecilla que alberga el caracol, sendas inscripciones –desgraciadamente apenas legibles– en una de la cuales figura, al parecer, el nombre de «Iohan» o «Iohanes». Resultaría atractivo relacionarlo con Cortel, pero un tanto aventurado, dado que el resto de la inscripción es indescifrable y este nombre es uno de los más frecuentes en la época en Navarra. –Véase claustro, segunda etapa–.

20. Véase notas 5 y 6.

21. Véase notas 7 y 9.

22. Véase nota 8.

23. Véase notas 10 y 11.

24. J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 142, nota 50.

25. Véase notas 10 y 11.

26. M. Brutails, «La cathedrale...», p. 31 «la chapelle Barbazane ou simplement le Barbazane»; L. Torres Balbás, «Filiación ...», p. 472: «La sala capitular que por él se llama Barbazana»; E. Lambert, «La catedral...», p. 15: «La sala capitular llamada hoy Barbazana por el obispo Arnaldo», y Mª A. del Burgo, *La catedral...*, p. 69: «Capilla Barbazana».

La cuestión de si la capilla Barbazana fue o no sala capitular, como dicen Torres Balbás y Lambert, se discutira en detalle en los parratos posteriores.

27. Véase notas 5 y 6.

28. Véase nota 10.

29. Véase nota 11.

30. I. Bango y otros, *Historia...*, t. II, p. 554: «El obispo Barbazán dispuso para capilla funeraria una construcción de planta cuadrada con dos pisos..., siendo utilizada además de la función para la que fuera construida, como lugar de audiencias judiciales».

F. Marias, *El largo siglo XVI*, Madrid 1989, p. 123: «La cabeza de serie para capillas funerarias podría haber sido la capilla (y despues capítulo) de Arnaldo de Barbazán».

31. I. Bango y otros, *Historia...*, t. II, p. 555: «en el piso bajo existe una cripta que reproduce igual planta que la superior... Es esta división de dos plantas una tipología muy empleada en capillas funerarias, de evidente origen prerrománico».

32. F. Marias, *El largo...*, pp. 123-124: «Ya desde el siglo XIV se levantaran diferentes estructuras centralizadas autónomas y funerarias, de planta o abovedamiento octogonal...». «La cabeza de serie para capillas funerarias podría haber sido la capilla (y después capítulo) de Arnaldo de Barbazán (1318) en la catedral de Pamplona, con cripta y planta cuadrada que se achaflanaba en ochavo en el abovedamiento...». «Estructuras vinculadas a un claustro».

33. L. Torres Balbás, «Filiación...» p. 472: «la sala capitular que por él se llama Barbazana»; p. 473-474 –refiriendose al refectorio– «La semejanza de las ménsulas de arranque de los nervios de las bóvedas que lo cubren y del perfil de estos con los elementos análogos de la sala capitular»; p. 475 «Entre una de las ventanas de la sala capitular que da al claustro...»; p. 476 «Fue pues un francés el autor de la decoración de la puerta del capítulo»; y p. 481 «Fallecido Barbazán en 1355 por entonces se hara su sepulcro que está en el capítulo».

E. Lambert, «La catedral...», p. 15 «La sala capitular llamada hoy la Barbazana» y p. 16 «La construcción en la que la acción personal de Arnaldo de Barbazán debió de ser de capital importancia fue la sala capitular». «El arquitecto de Arnaldo de Barbazán supo utilizar admirablemente la gran diferencia de nivel que hay entre el edificio de la sala capitular, y el claustro y otras dependencias de los canónigos para disponer, a manera de cripta, una sala baja... formando así un capilla funeraria para la tumba del prelado sobre la que está el capítulo». Conviene advertir que algunas de las afirmaciones de Lambert en este último parrafo son incorrectas: en efecto la tumba de Barbazán no esta en la cripta sino en la capilla alta, con lo que ésta y no aquella funciona como capilla funeraria.

J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. IV, p. 161 «Arnaldo de Barbazán dejo terminada... la sala capitular (luego enterramiento suyo)» y p. 185, nº 86 «Bóveda de la sala capitular, destinada por el obispo Arnaldo de Barbazán para enterramiento suyo». Idem, *Arte...*, vol. V, p. 22: «la conclusión de la sala capitular por los mismo años de los tres primeros decenios y dentro de los primeros años del obispo Barbazán (1318-1355), que bien puedo elegirla para sepultura y cambiar el destino inicial estando ya comenzada».

34. M. Brutails, «La cathedrale...» pp. 314-315: «La chapelle Barbazane... a éte constuité por Arnaud de Barbazan, éveque de Pampeluna (1318-1355), qui la destinait, suivant le tradition, a servir de sepulture aux éveques et aux chanoines de la cathedrale. A vrai dire, je croirais plutot qui son but était d'elever une salle capitulaire».

34 bis). Véase nota 5.

35. Véase nota 8.

36. J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 141-142.

37. Ibídem, p. 142, nota 50.

37 bis). Ibídem, pp. 140-144, sobre todo 140, y apéndice 1.

38. J. Goñi de alusión aparece, al tratar de la capilla Barbazana en el apartado titulado «Barbazán contructor» a su excelente obra *Historia...*, t. II, p. 172. Conviene sin embargo aclarar que el propio autor la reproduce en esa misma obra algo más adelante –*Historia...*, t. II, p. 268, nota 5– aunque a propósito de un tema distinto, al conflicto en sede vacante producido a la muerte de Bernard de Folcaut, y de hecho es de ahí de donde lo hemos tomado –vease nota 5–.

39. Idem, «Nuevos documentos...», p. 142: «el compto de Juan de Estella, capellán de la obra, nos testifica también que en 1473 se llamaba capitol o consistorio, aunque, repetimos, durante los siglos XIV y XV jamás se celebró en ella ninguna sesión capitular».

40. Ibídem, pp. 141-142: «solo en una ocasión, en 1531, presenció la celebración de una sesión capitular».

41. J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 142-144 y 172-177, apéndice.

La identificación de la capilla Barbazana como sala capitular puede deberse a dos motivos: su localización coincidente con el capitulo románico y la identificación de la sala capitular y el consistorio. En cierta manera la posibilidad de que la identificación de la capilla Barbazana como sala capitular sea debida a su ubicación sobre el emplazamiento de la antigua sala capitular románica es sugerido por J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 142 cuando dice, a propósito de esta última: «Recibió el nombre de convent o capítulo, y despues de su desaparición este nombre se transmitió a la capilla de Barbazán, que ocupó su mismo emplazamiento».

En cuanto al otro posible motivo de la identificación de la capilla Barbazana como sala capitular, la creencia que el consistorio es el mismo que el capítulo, lo deducimos de los términos en que se expresa el compto de 1473 que habla de «capitol o consisterio», como si fueran cosas indistintas –J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 142–.

42. Véase nota 33.

De todos modos conviene aclarar que esta identificación de la Barbazana como sala capitular arranca, en última instancia, de Torres Balbás, que es, de los autores citados, el que escribió primero, en 1946, mientras que Lambert lo hizo en 1951 y Uranga e Íñiguez en 1973. Torres Balbás basó, a su vez, esta equiparación de la capilla Barbazana y la sala capitular en la identificación de la Barbazana con la «cámara nueva» citada en los documentos, que era efectivamente la pieza donde solía reunirse el capítulo –L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 473–. Esta equiparación entre la Barbazana y la «Cámara nueva» o «capitulum novum» pasó a E. Lambert, «La catedral...», p. 16, donde a propósito de la capilla Barbazana dice «a ella se alude, probablemente, en un documento de 1319, llamándole «Cámara nueva de la iglesia» y más adelante «se llama también capitulum novum en 1359» y «cámara nueva en 1499».

Ahora bien esta identificación de la capilla Barbazana con la «cámara nueva» es errónea: en efecto, la Barbazana está situada al oriente del claustro, adosada a él, y en la documentación se le llama «capilla nueva del claustro» –como vimos en el apartado correspondiente– y no «cámara nueva», en tanto que la «cámara nueva» estaba situada en otro lugar, sobre el dormitorio antiguo, por lo que se le llamaba también «mirador del dormitorio», y funcionaba efectivamente como sala capitular, por lo que recibe asimismo el nombre de «capitulum novum» –J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 141: «La capilla de Arnaldo de Barbazán... nunca sirvió de sala capitular, como sin cesar se viene repitiendo por identificarla erroneamente con la «cámara nueva»–.

También la considera sala capitular A. Erlande-Brandenburg, *La cathedrale...*, p. 361.

43. I. Bango y otros, *Historia...*, t. II, p. 554: «El obispo Arnaldo de Barbazán dispuso para capilla funeraria una construcción... ubicada en el lugar usual de las salas capitulares; sólo en una ocasión..., actuó como tal sala». F. Marias, *El largo...*, p. 123: «la cabeza de serie para capillas funerarias podría haber sido la capilla (y despues capítulo) de Arnaldo de Barbazán».

44. J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 141.

45. El documento de 1473 es el compto de Juan de Estella en que se la llama capitol, pero también consistorio –J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 142–. El documento de 1503 es una auténtica de los privilegios anteriores que se especifican en ésta, hecha por Juan de Eguiart, oficial del cardenal Pallavicini, «en la capilla nueva del claustro de la iglesia catedral de Pamplona, sentado alli en su tribunal para administrar justicia –J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 141–. Finalmente el documento de 1518 es un ceremonial en el que se dice «el oficial de la iglesia... se sentaba pro tribunali en su asiento del consisterio», que a su vez se identifica con la capilla de Barbazana a través de una frase anterior «La tercera estación se hace frente a las imágenes de San Pedro y San Pablo a la puerta del consisterio» –J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 141–.

46. J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 140-141; Mª A. del Burgo, *La catedral...*, p. 72, e I. Bango y otros, *Historia...*, t. II, p. 554.

47. J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 142 e Idem, *Historia...*, t. I, p. 326.

48. C. Fernández–Ladreda Aguadé, «Las relaciones artísticas entre la catedral de Pamplona y el Hospital de Roncesvalles en el siglo XIV» *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Cáceres 3-6 de octubre de 1990, Mérida 1992, pp. 52-53. Recoge la bibliografía anterior.

49. F. Marías, *El largo...*, p. 123.

49 bis). Vid nota 5.

50. I. Bango y otros, *Historia...*, t. II, p. 554 dice expresamente que estaba ubicada en el lugar usual de las salas capitulares. En la frecuente localización de las salas capitula-

res de las catedrales españolas a oriente del claustro, por influjo monástico, insiste también F. DE CASO FERNÁNDEZ, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo 1981, p. 48. La teoría de la localización de las salas capitulares catedralicias en general al este del claustro aparece asimismo en A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La cathedrale...*, p. 361.

51. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 142.

52. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Texto, Valencia 1967, p. 110 a propósito de la sala capitular de Salamanca aduce este rasgo precisamente como prueba de su finalidad, ya que dice: «Su disposición comprueba el primitivo destino, pues forma un cuadrado– con ventanas hacia el claustro, a ambos lados de la puerta».

53. Sobre la utilización, en España, de esta tipología, en principio prevista con fines funerarios, preferentemente en salas capitulares, vease nota 49. Fuera de España en cambio es más frecuente el plan longitudinal, hasta el punto que el plan cuadrado de la Barbazana se considera un caso excepcional A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La cathedrale...*, p. 361; es evidente, sin embargo, que este autor no conoce a fondo la arquitectura gótica española, porque de lo contrario advertiría que en nuestro país es bastante corriente.

54. M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 314 y I. BANGO y otros, *Historia...*, t. II, p. 554.

55. C. FERNÁNDEZ–LADREDA AGUADÉ, «Las relaciones...», p. 53.

56. Vid nota 31.

57. Sobre el mausoleo de la Alberca P. DE PALOL, *Arqueología cristiana de la España Romana, siglos IV-VI*, Madrid-Valladolid 1967, pp. 107-117 y J. FONTAINE, *El Prerrománico* en *La España románica*, vol. VIII, Madrid 1978, pp. 84-86.

Sobre la cripta de San Antolín de Palencia P. DE PALOL, *Arte hispánico de la época visigoda*, Barcelona 1968, pp. 140-142 y J. FONTAINE, *El Prerrománico...*, pp. 225-228.

Sobre la Cámara Santa de Oviedo A. BONET, *Arte prerrománico asturiano*, Barcelona 1967, pp. 94-98; J. FONTAINE, *El prerrománico...*, pp. 313 y 331 e I. BANGO, *Alta Edad Media, de la tradición hispanogoda al Románico*, Madrid 1989, p. 42.

58. La tumba del obispo Barbazán esta efectivamente en el nivel superior.

Es cierto que actualmente en el nivel inferior hay una serie de sepulturas de obispos y que anteriormente las hubo de los canónigos. Sin embargo el empleo para tales funciones funerarias del piso inferior o cripta es relativamente reciente y, por supuesto, muy posterior a la fecha del edificio, ya que se remonta solo al XVII. –J. GOÑI, *Historia de los obispos de Pamplona*, t. VI, Pamplona 1987, p. 203– Que el nivel bajo de la Barbazana no estuvo previsto para una función funeraria, lo demuestra el que hasta esa fecha en que se decidió utilizarlo para sepultura de canónigos, estuviera relleno de tierra y se hubiera olvidado incluso su existencia.

59. R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France a l'epoque gotique*, Paris 1926, T. I, pp. 233-234, alude este hecho y cita los ejemplos de las capillas episcopales de Laon (de la segunda mitad del XII), Paris (levantada por el obispo Mauricio de Sully y destruida en el XIX) y Reims (del siglo XIII), y de la capilla palatina de San Luis, la Saint Chapelle (consagrada en 1248).

Ciertamente la estructura de estas capillas, si exceptuamos los dos niveles, no se parece gran cosa a la de la Barbazana, pero, en todo caso, tampoco la de los edificios funerarios prerrománicos de dos niveles.

60. Sobre éstas hablaremos más detalladamente en la descripción, citando entonces bibliografía.

61. Esta posibilidad, en cierto modo, es sugerida por E. LAMBERT, «La catedral...» p 16, al aludir a la diferencia de nivel entre el claustro y la sala capitular –recuérdese que para Lambert la Barbazana fue sala capitular–.

62. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 142-144, y 172 y ss.

63. Por ejemplo la del obispo Guillermo muerto en 1122 –J. GOÑI, *Historia...*, t. I, p. 326–.

64. J. GOÑI, «Nuevos documentos...» pp. 141-142.

65. Ibídem, p. 142.

66. Véase nota 50.

67. Sobre la de Salamanca M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental...* Salamanca, pp.109-110 y A. RODRÍGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, *Las catedrales de Salamanca* en *Catedrales de España*(+), León 1988, pp. 373-374. Sobre la de Ávila: M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la Provincia de Ávila*, Ávila 1983, vol. textos, p. 83 y N. GONZÁLEZ y T. SOBRINO, *La catedral de Ávila en Catedrales de España (++++)*, León 1986, pp. 138 y 144. Sobre la de Oviedo F. DE CASO, *La construcción de ...*, pp. 39-68. Sobre la de Burgos: F. RICO, *La catedral de Burgos*, Vitoria 1985, pp. 438-443.

68. Véase nota 61. Esta no es incompatible con el hecho de que en algún momento se celebrara culto, como prueba la presencia del nicho del muro oriental.

69. Sobre estas capillas-torres M. DURLIAT, *L'art en el regne de Mallorca*, Mallorca 1989, pp. 166-170, sobre todo 169-170.

70. La particular ubicación de la capilla Barbazana, en el interior de un torre del recinto amurallado medieval, fue advertida ya por E. LAMBERT, «La catedral...», p. 16.

71. Sobre Arnalt de Puyana J. GOÑI, *Historia...*, t. II, pp.42-69. Sobre Arnaldo de Barbazán *Ibidem*, pp. 84-201.

72. Sobre esta capilla: M. . C. GARCÍA GAINZA, M.ª C. HEREDIA, J. RIVAS y M. ORBE, *Catálogo monumental de Navarra*, vol. III, *Merindad de Olite*, Pamplona 1985, p. 314 y J. MARTINEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra (1328-1425)*, Pamplona 1987, pp. 143 y 167. Ciertamente, es preciso reconocer que, aunque tenía una sala debajo, no era exactamente una capilla de dos niveles.

73. Véase nota 31.

74. El nivel inferior se halla descrito, aunque muy someramente, en los siguientes autores: E. LAMBERT, «La catedral...», p. 16, M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, p. 72 e I. BANGO y otros, *Historia...*, t.II, p. 555.

75. Concretamente en 1949. Agradezco vivamente al Delegado de Arte Sacro de la diócesis, don Jesús M.ª Omeñaca, su información sobre este punto. El mismo señor me insinuó que esta escalera debió de sustituir a otra anterior, construida cuando en 1650 se decidió utilizar la cripta de la capilla Barbazana para enterramiento de los canónigos.

76. J. GOÑI, *Historia...*, t. VI, p. 203.

77. J. GOÑI, *Historia...*, t. IX, p. 137.

78. Véase bibliografía nota 76.

79. Véase bibliografía nota 77.

80. J. GOÑI, *Historia de los obispos de Pamplona*, t. IV, Pamplona 1985, p. 661.

81. Véase bibliografía nota 76.

82. F. IDOATE, «Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra» *P.V.* XV (1954) 57-154.

83. Véase nota 76.

84. Sobre la sacristía de Flaran: M. A. DIMIER y J. PORCHER, *L'art cistercien. France*, Yonne 1962, pp. 265-266.

Sobre la capilla de las Reliquias de Osma: E. LAMBERT, *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*, Madrid 1977, pp. 252 y 255-256. Sobre la sala capitular de Cañas J. G. MOYA, *El monasterio de Cañas y su Museo*, Logroño 1979, pp. 10 y 25-26.

85. I. BANGO y otros, *Historia...*, t. II, p. 440.

86. Descripciones de este nivel superior encontramos en M. BRUTAILS, «La cathedrale...», pp. 315-317; L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», pp. 472-474 –da muy pocos datos, las dimensiones y una referencia a la similitud de las ménsulas y nervios de la bóveda con los del refectorio–; E. LAMBERT, «La catedral...», p. 16, M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, pp. 69 y 72 e I. BANGO y otros, *Historia...*, t. II, pp. 554-55.

87. Con anterioridad a la restauración de mediados de siglo este elemento era mucho más complejo, incluyendo una serie de motivos pisciformes, similares a los de la tracería del sepulcro Garro, y un dintel, pero fueron eliminados en la citada restauración, probablemente por no ser originales.

88. Excepto en el tramo T, cuya arquería, excepcionalmente, ofrece figuras de angeles músicos bajo doseles.

89. J. E. URANGA y F. INIGUEZ, *Arte...*, vol. V, p. 21. También apartado de escultura de este mismo libro.

90. Véase apartado de escultura de este mismo libro.

91. Véase lo dicho en nota 52.

Sobre estas salas capitulares véase la bibliografía siguiente. Para la de Santas Creus: E. LAMBERT, *El arte gótico...*, p. 111 y J. FERNÁNDEZ, *Santas Creus y Poblet* en *Monasterios de España (++)*, León 1989, p. 170. Para Sobrado J. C. VALLE, *La arquitectura cisterciense en Galicia*, La Coruña 1982, t. II pp.74-78. Para Poblet E. LAMBERT, *El arte gótico...*, p. 111 y J. FERNANDEZ, *Santas Creus...* p.202. Para Rueda E. LAMBERT, *El arte gótico...*, p. 271 y F. TORRALBA, *Veruela, Rueda y Piedra* en *Monasterios de España (++)*, León 1989, pp. 58-59. Para Piedra E. LAMBERT, *El arte gótico...*, p. 271 y F. TORRALBA, *Veruela...* pp. 70-71. Para Retuerta E. LAMBERT, *El arte gótico...*, p. 119. Para Fitero E. LAMBERT, *El arte gótico...*, p.111 y M.ª C. GARCÍA GAINZA, M.ª C. HEREDIA, J. RIVAS y M. ORBE, *Catálogo Monumental de Navarra I. Merindad de Tudela*, Pamplona 1980, pp. 169-170. Para la sala capitular de Salamanca véase bibliografía citada en nota 67. Para la sala capitular de la catedral de Plasencia E. LAMBERT, *El arte gótico...*, p. 63 y J. R. MÉLIDA, *Catálogo monumental de España Provincia de Caceres*, Madrid 1924, Texto II, pp. 271-273.

92. I. BANGO y otros, *Historia...*, t. II, p. 554

93. Concretamente la de Santas Creus se ha fechado a fines del XII, la de Sobrado entre 1215 y 1220, la de Poblet en el segundo cuarto del XIII, las de Rueda y Piedra en la segunda mitad del XIII, las de Retuerta y Fitero en el XIII sin más concreciones, la de Salamanca en la primera mitad del XIII y la de Plasencia a mediados del mismo siglo.

La fachada de la capilla del palacio episcopal de Tortosa por su parte se data hacia

1316-1340.

94. Sobre la sala capitular de Burgos véase nota 67. Sobre la capilla de Santa Bárbara de la catedral de Salamanca M. Gómez Moreno, *Catálogo...* Salamanca, p. 111 y A. Rodríguez de Ceballos, *Las catedrales...*, pp. 374-375 y M.ª A. B. Piquero, *Las catedrales góticas castellanas*, Salamanca 1992, p. 124. Sobre el Aula de Teología, luego sala capitular, de la catedral de Valencia: N. de Dalmases y A. J. Pitarch, *L'art gotic. S. XIV-XV. Historia de l'art catalá*, vol. III, p. 34 y D.B. Goerlich, J. Aledo, J. M. Francés y otros, *Valencia y Murcia en La España gótica*, vol. IV, Madrid 1989, pp. 277-278. Sobre la sala capitular de Salamanca véase nota 67. Sobre la de Plasencia véase nota 87. Sobre la de Ávila véase nota 91. Sobre la de Oviedo véase nota 67.

95. L. Torres Balbás, *Arquitectura gótica* en *Ars Hispanae*, vol. VII, Madrid 1952, p. 238.

96. Concretamente Jacques Perut, que firma la Epifanía del claustro, era francés –L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 476–. Recientemente se ha vinculado el tímpano de la puerta del Amparo al taller de Rieux –F. Español, *El arte gótico (I)* Madrid 1989, p. 82 y J. Yarza, *El arte gótico (y II)*, Madrid 1989, p. 64–.

Asimismo se ha atribuido un origen frances al autor del mural del Himno de la Cruz –M.ª C. Lacarra, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona 1974, p. 153–. También se ha apuntado la posible procedencia francesa de Juan Oliver realizador del mural del refectorio –Ibídem, pp. 202-206–. Cobra la procedencia francesa de Perut y la intervención del taller de Rieux en la catedral, véase el apartado de escultura.

97. Dado que la escultura se estudia en otro apartado de esta publicación, no analizaremos aquí la decoración plástica de estas ménsulas, remitiendo al lector a dicho apartado. Puede verse también J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. V, pp. 25-26.

98. L. Torres Balbás, «Filiación...», pp. 473-474.

99. J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. V, p. 22.

100. De hecho estas relaciones con la escultura del claustro han sido señaladas ya por J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. V, p. 26.

Aunque, como ya dijimos en la nota 97, no es de nuestra competencia el estudio de la escultura, no nos resistimos a recoger aquí algunos de los paralelos con la escultura del claustro. Por ejemplo, la ménsula de la Barbazana decorada con variados animales, perro, cabra, gallo y león cazando un caballo, sobre fondo de follaje, roble –J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. V, lam.191 b– tiene muchos elementos coincidentes con dos capiteles del claustro –Ibídem, vol. IV, lam. 142a y 144a– concretamente del primero parece haber tomado el follaje y la figura del gallo y del segundo la escena de la cacería del león. Otra de las ménsulas de la Barbazana ofrece la figura de un hombre acurrucado en un cesto –Ibídem, vol. V, lam. 192b–, evidentemente fragmento de la leyenda de Virgilio, tema que aparece también en el claustro –Ibídem, vol. IV, lam. 146b–, aunque ciertamente aquí el estilo es más tosco. Finalmente el tema del Greenman y la Greenwoman, representado en dos de las ménsulas más bellas de la Barbazana –Ibídem, vol. V, lam. 195– se encuentra asimismo en el claustro, en la arquivolta del tramo V.

101. M. Brutails, «La cathedrale...», p. 315.

102. L. Torres Balbás, «Filiación...», pp. 473-474.

103. Esta semejanza con las claves del claustro fue señalada ya por J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. V, p.26.

Desde luego a lo que no recuerda en absoluto es a las del Refectorio, de mucha mayor calidad y más sueltas.

104. Al parecer las tracerías actuales se realizaron durante la restauración de 1949-50, llevada a cabo por el arquitecto de la Institución Príncipe de Viana, señor Yarnoz. Agradezco al Delegado Diocesano de Arte Sacro, señor Omeñaca, el haberme proporcionado esta información.

Existen fotos del estado anterior en el Archivo de la Institución Príncipe de Viana, en las que puede verse la ventana tapiada en algunas partes y en otras cerrada con yeserías.

105. Al igual que la anterior también esta ventana estuvo en tiempos en parte tapiada y en parte cerrada con yeserías, pero, a diferencia de aquella, la tracería se conservó prácticamente intacta, como puede apreciarse examinando fotos del estado anterior existentes en el Archivo de la Institución Príncipe de Viana.

Los ligeros desperfectos que sufría se subsanaron asimismo en el curso de la restauración de 1949-50, ejecutada por el arquitecto de Príncipe de Viana, señor Yárnoz.

Al igual que en el caso anterior, agradezco al señor Delegado Diocesano de Arte Sacro sus informes sobre este punto.

106. Sobre las de Tarazona véase: G. M. Borras Gualis en V.V.A.A. *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza 1987, pp. 124-126. Agradezco al profesor J. Lorda el haber llamado mi atención sobre esta semejanza.

107. Originalmente parece que estaban cerradas con alabastro –M. Brutails, «La cathedrale...», p. 317–.

108. C. Fernández-Ladreda, «Las relaciones...», pp. 52-54.

109. Sobre la datación del antepecho véase nota 17.

110. E. Lambert, «La cathedrale...», p. 16

111. Sobre estos contrafuertes M. Brutails, «La cathedrale...», p. 317.

112. Véase nota 16.

113. J. Gudiol, «Datos para la historia del arte navarro», *P. V.* V (1944), p. 287, transcribe la inscripción en latín. Pero tiene algunos errores: da la fecha de 1330 y transcribe un «ego» que en realidad no existe sino que debe leerse «et V.º», con lo que la fecha quedaría 1335. La fecha correcta aparece en J. Martínez de Aguirre, *Monarquía y arte en Navarra, siglos XIV-XV* en *Cuadernos de Arte español*, n.º 78, p. 12 a quien seguimos; agradezco a su autor haberme explicado más detalladamente su teoría en una conversación personal.

114. J. Goñi, *Historia...*, t. II, p. 165, nota 315. De hecho la inscripción alude a él como difunto, pues se expresa en pasado, «fuit» –fue– y «fecit» –hizo–.

115. Véase el apartado dedicado a la escultura en esta misma obra.

116. Los datos que figuran a continuación están tomados de J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 144-145; Ídem, «La formación intelectual de los navarros en la Edad Media», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, X (1975), p. 193, n.º 56; Ídem, *Historia...*, t. I, pp. 732, 735 y 752 (nota 142 bis) e Ídem, *Historia...*, t. II, pp. 23, 27, 28, 44, 46, 49, 50, 53, 92, 153, 158, 165 y 170 y F. J. Jiménez, «El cabildo pamplonés en el siglo XIV. Un análisis prosopográfico», *P. V.* LIII (1992), pp. 394, 400 y 401.

117. Esta afición a las empresas arquitectónicas fue puesta de relieve ya por J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 145 y M.ª C. Lacarra, *Aportaciones...*, pp. 182 y 203.

118. Esto nos lleva a plantearnos la cuestión del papel desempeñado por Juan Périz de Estella en relación con el refectorio: ¿fue el mecenas del mismo o sólo el comitente en sentido estricto? En realidad la inscripción dice: «Dominus Iohannes Petri de Stella... fecit fieri istud refectorium», es decir, literalmente, «Don Juan Periz de Estella... hizó hacer este refectorio». Ahora bien, este «hizó hacer» puede tomarse en sentido estricto e interpretarse como que Juan Périz de Estella, en el ejercicio de su función de fabriquero, encargó y supervisó la construcción del refectorio, pero nada más, corriendo la financiación a cargo de los ingresos de la obrería. Pero también puede tomarse en sentido amplio e interpretarse como que fue el responsable único de la obra en todos los aspectos, encargo, supervisión y financiación, o sea, que fue el mecenas; esta última teoría es sostenida por J. Goñi, *Historia...*, t. II, p. 170 y M.ª C. Lacarra, *Aportaciones...*, p. 182. Cabe asimismo la posibilidad de que haya sido mecenas del refectorio, e, incluso, el principal, pero no el único; en mi opinión esta es la hipótesis más probable.

119. Sobre Oliver véase M.ª C. Lacarra, *Aportaciones...*, pp. 155-206 y capítulo sobre la pintura de esta obra.

120. R. Mesuret, «De Pamplona a Toulouse. En torno a Juan Oliver», *P. V.* XIX (1958), pp. 9-18; Idem, *Les Peintures murales du Sud-Ouest de la France*, Paris 1965, pp. 185-186 y 189-190; M. Rascol, «Les peintures murales de l'eglise des Agustins de Toulouse» en *Les Monuments Historiques de la France*, vol. II, n.º 4 (1961) 167-186; M. Roques, *Les peintures murales du Sud-Est de la France (XIII au XVI siècle)*, Paris 1961, pp. 84 y 94-95 y E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte de Avignonc. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*. Turin 1962, pp. 13 y 15 (Opiniones citadas y resumidas por M.ª C. Lacarra, *Aportaciones...*, pp. 197-200).

121. Véase el apartado de escultura gótica de esta misma obra.

122. F. Español, *El arte gótico...* p. 82 y J. Yarza, *El arte gótico...* p. 64 y apartado dedicado a la escultura de esta misma obra.

123. Sobre el taller de Rieux B. Mundt, «Der Statuenzyclus der Chapelle de Rieux und seine Kunstlerische Nachfolge» *Jahrbuch der Berliner Museen* 9 (1967), pp. 26-80.

124. J. Goñi, *Historia...*, t. I, p. 735; Ídem, *Historia...*, t. II, pp. 37 y 98.

125. J. Goñi, *Historia...*, t. II, pp. 82-83 y 155, nota 296.

126. *Ibídem*, pp. 68-69.

127. *Ibídem*, p. 85. Esta relación de Barbazán con Toulouse queda confirmada por otra noticia, la de que en 1320 debía 14.000 libras a Bernardo Armanni, cambiador de Toulouse –*Ibídem*, t. II, p. 101–. Además de los personajes citados, también estuvo vinculado a Toulouse otro obispo pamplonés, pero cuya permanencia al frente de esta sede fue tan efímera, que no llegó a poner los pies en ella, por lo que tampoco debió ejercer ninguna influencia: Guillermo Mechin (diciembre

de 1316-marzo 1317), quien estuvo al servicio de Gailhard, obispo de Toulouse –*ídem* t. II, p. 71–.

128. *Ibídem*, p. 48.

129. *Ibídem*, p. 167.

130. J. Goñi, *Historia*..., t. I, p. 735.

131. *Ibídem*, t. I, p. 732. M.ª C. Lacarra, *Aportaciones*..., p. 182 sostiene que fue uno de los cuatro canónigos enviados en 1310 a estudiar a Toulouse. En realidad, según se desprende de la lectura de J. Goñi, *Historia*..., t. II, p. 48, dichos canónigos tenían que pertenecer a la promoción elegida el año anterior, 1309, por lo que no cabe que Juan Périz de Estella, que era canónigo desde 1284, fuera uno de ellos. Lo lógico es pensar que fue a estudiar a raíz de la licencia que le fue concedida para ello en 1291.

132. R. Mesuret, «De Pamplona...», p. 13; M. Roques, *Les peintures*..., pp. 84 y 94-95 y E. Castelnuovo, *Un pittore*..., pp. 13 y 15 (citados por M.ª C. Lacarra, *Aportaciones*..., pp. 197-199).

133. Véase apartado dedicado a la escultura de esta misma obra.

134. F. Baron, «Sculptures» en *Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, Exposition Galeries Nationales du Grand Palais, 9 octobre 1981 - 1 fevrier 1982, Paris 1981, n.º 53 y B. Mundt, «Der Statuenzyclus...», p. 30.

135. J. Goñi, *Historia*..., t. II, p. 85.

136. F. Baron, «Sculptures...», n. 53 y B. Mundt, «Der Statuenzyclus...», p. 28.

137. Véase bibliografía citada en nota 132.

138. J. Goñi, *Historia*..., t. II, p. 171 nota 343 e ídem, «Nuevos documentos...», pp. 135-136. Esta misma opinión es expuesta por M.ª C. Lacarra, *Aportaciones*..., p. 157.

139. Esta localización del refectorio en el ala opuesta a la iglesia y en posición perpendicular a ella cristalizó ya en la arquitectura monástica anterior, teniendo sus mejores y más numerosos ejemplos en los monasterios cistercienses. Véase W. Braunfels, *La arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona 1975, p. 136. De hecho I. Bango al hablar de la disposición del refectorio pamplonés, perpendicular al ala del claustro, menciona cómo esta disposición había sido difundida por los cistercienses –I. Bango, y otros, *Historia*..., t. II, p. 556. Aparece señalada como la más usual por R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse*..., t. I, p. 403 y L. Torres Balbas, *Arquitectura*..., p. 144.

140. M. Brutails, «La cathedrale..., p. 318; L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 472 y M.ª C. Lacarra, *Aportaciones*..., p. 155.

141. Lo novedoso de la fórmula introducida por el refectorio de Saint Germain de Prés es señalado por R. Branner, *Saint Louis and the Court Style in gothic architecture*, Londres 1985, p. 68, quien dice expresamente: «Rompió con el diseño tradicional, representado por el refectorio de Saint Martin des Champs de hacia 1235, eliminando la hilera de soportes centrales». Es interesante además señalar que la anchura de este refectorio, 10,4 m., es muy similar al de Pamplona, 10,5, aunque resulta un poco más alto, 15 m., y mucho más largo, 40 m. Sobre el de Poissy R. Lasteyrie, *L'architecture religieuse*..., t. I, pp. 403-404. En este caso las dimensiones son sensiblemente mayores que en Pamplona 47 m. de largo, por 12 de ancho y 20 de alto.

142. R. Lasteyrie, *L'architecture religieuse*..., t. I, p. 404, llama la atención sobre el carácter excepcional de la nave única de los refectorios de Saint Germain des Prés y Poissy, señalando que «generalmente los refectorios de gran tamaño estaban divididos en dos largas galerías por dos filas de columnas». También E. Lambert, *El arte gótico*..., p. 173 comentando la excepcionalidad de la nave unica del refectorio de Huerta, levantado entre 1215 y 1225, dice que: «Sabemos que en Francia hacia esta época y hasta muy avanzado el siglo XIII, normalmente las grandes salas de este tipo estaban divididas en dos naves por una hilera central de altas columnas monocilíndricas» citando a continuación los ejemplos mencionados en el texto.

143. E. Lambert, *El arte gótico*..., pp. 173-174 señala estas dos excepciones.

144. La puerta de comunicación con el claustro ha sido la más estudiada, aunque tales estudios se centran sobre todo en la escultura: Véase el apartado de escultura de esta misma obra, donde se recoge bibliografía anterior. Sobre las otras tres: M. Brutails, «La catedrale...», p. 319 y M.ª C. Lacarra, *Aportaciones*..., p. 155.

145. Sobre esta pintura, M.ª C. Lacarra, *Aportaciones*..., pp. 189-190.

146. M. Brutails, «La cathedral...», p. 319 habla equivocadamente de siete ventanas en los laterales. El n.º correcto aparece en M.ª C. Lacarra, *Aportaciones*..., p. 155.

147. Esta diferencia fue ya apreciada por M. Brutails, «La cathedrale...», p. 318.

148. Ibídem, p. 318. La parte inferior de algunos de estos maineles es de madera o cemento, lo que indica que son fruto de una restauración, pero parece seguro que reproducen elementos originales. En cuanto a la fecha de tal restauración nada podemos decir con seguridad, sin embargo, es posible que se hiciera a fines del XIX, cuando se instaló en el refectorio la capilla de San Francisco Javier. Efectivamente, sabemos que fue por entonces cuando se colocaron las vidrieras actuales y esto haría necesario reponer los elementos desaparecidos o dañados de las ventanas –sobre esta reforma véase apartado de obras de este mismo libro–.

149. Ibídem, p. 318. Las ventanas del testero carecen actualmente de esta partición horizontal, pero el examen de las mismas demuestra que originalmente las tuvieron. Muchos de estos elementos tienen una apariencia sospechosa, probablemente son el resultado del mismo proceso restaurador que afectó a los maineles, pero no cabe duda, que, en cualquier caso, reproducen piezas originales.

150. Sobre su proliferación en el Midi: R. Lasteyrie, *L'architecture religieuse*..., pp. 309-310: «Des le temps de Saint Louis on commence a prendre goût aux fenêtres étroites et très allongées et les exemples au XIV et au XV siècle deviennent dans le Midi de la France». Por su parte C. Wilson, *The gotic cathedral. The architecture of the great church*, Londres 1990, p. 128, dice hablando de la catedral de Toulouse que «The aesthetic and practical preferences of the patron could well have determined that the windows be small so as to exclude more of the strong Mediterranean sun» y califica esto de «local usage». Sobre su origen, autóctono o del N. de Francia, V. Paul, «Le probleme de la nef unique» en la *Naissance et l'essor du gothique meridionale au XIII siècle*, Toulouse 1974, pp. 36 y 52, nota 31.

151. La sugerencia de que las ventanas estrechas y alargadas sean una adaptación de las ventanas de los refectorios cistercienses aparece expuesta por V. Paul, «La naissance...», p. 52, nota 31 quien brinda esta teoría como una de las posibles explicaciones del origen de las ventanas estrechas y alargadas de las iglesias del sur de Francia, pero igualmente e, incluso mejor, puede aplicarse a las ventanas del refectorio pamplonés, ya que en este caso se trata del mismo tipo de edificio: un refectorio.

152. Tal teoría fue expuesta por primera vez por J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval*..., vol. IV, p. 167.

153. Sobre estas obras véase G. Webb, *Architecture in Britain. The Middle Ages*, Londres 1956, p. 99 y pl. 94A –Worcester– y p. 112 y pl. 104A –Binham–. En el caso de Worcester tenemos el problema de que se trata de una iglesia muy restaurada con lo que nos queda la duda de si tales tracerías son originales. También hemos encontrado ejemplos de ventanas con división horizontal en la arquitectura civil coetánea, en el Gran Hall del castillo de Winchester (c. 1234) y en el palacio del Acton Burnell (último cuarto del XIII), pero no los hemos citado en el texto porque el procedimiento es diferente al del refectorio pamplonés: una simple barra horizontal, sin arquillos excavados en la parte inferior.

154. Concretamente San Martín aux Bois, en la región de Ile de France: M. Bideault y C. Lautier, *Ile de France gothique 1*, Paris 1987, pp. 337 y 338, quien señala también que es uno de los primeros ejemplos de esta fórmula que no se empleará en la arquitectura religiosa hasta fines del XIII. Personalmente nos da la impresión de que durante el XIV tampoco la fórmula proliferó demasiado, si exceptuamos el caso inglés con sus abundantes obras del gótico perpendicular, aparecidas a partir del segundo tercio del siglo. En efecto en España y Francia sólo hemos encontrado unos pocos ejemplos –aunque ciertamente tampoco hemos hecho una búsqueda exhaustiva–: ventanas de las capillas laterales de la catedral de Amiens –R. Lasteyrie, *L'architecture*..., p. 319–, de la nave mayor de la catedral de Toledo –F. Chueca, *Historia de la arquitectura española*, Madrid 1965, pp. 338-340–, de la capilla de la Inmaculada o de los Colom de la catedral de Lérida –F. Lara Peinado, «La catedral de Lérida» en *Las catedrales de España* , p. 61 y lám. 35–, y de los ábsides de una serie de iglesias monásticas gallegas como las de Sto. Domingo de Ribadavia y Sto. Domingo de Lugo –*Arquitectura gótica en Galicia*, Vigo 1986, pp. 32-33, 38 y 64–. Ciertamente encontramos abundantes ejemplos de ventanas con partición horizontal en la segunda mitad del XIV en Francia, pero en edificios de arquitectura civil, además la fórmula es diferentes de la empleada en Pamplona y en los restantes ejemplos de la arquitectura religiosa, pues se trata de una simple barra sin más y no tiene arcos trabajados en la parte inferior –J. Mesqui, *Ile de France gotique 2*, Paris 1988, pp. 69-70–.

155. Las mismas diferencias se aprecian entre las ventanas navarras y las hispánicas citadas en la nota precedente, pero no nos ha parecido el caso incluirlas en el texto, por tratarse de ejemplos de cronología nada segura e, incluso, posiblemente, más tardíos que los pamploneses.

156. Una breve descripción de esta tracería en M.ª C. Lacarra, *Aportaciones*..., p. 155.

157. Ciertamente estas fachadas son obras neogóticas del XIX, pero la occidental se había iniciado ya en el período medieval, hacia 1300, y se construyó de acuerdo con el plan primitivo y las otras dos se inspiran

también en modelos medievales. Véase A. Wolff, *The cathedral of Cologne*, Stuttgart 1989, p. 23, fig. 17 –fachada oeste–, p. 119, fig. 78 –fachada sur–, y p. 87, fig. 16 –fachada norte–.

Parece un tipo de diseño muy extendido en Alemania, pues lo encontramos –con pocas variante– en varios templos de la región: ventanas de la cabecera de la catedral de Regensburg, ventanas de la fachada de la iglesia del monasterio cisterciense de Peplin y rosetas del piñon del testero de la iglesia de Santa María de Prenzlau. Sobre estas iglesias véase N. Nubbaum, *Deutsche kirchenbankunst der gotik*, Colonia 1985, pp. 85-86, fig. 56 –Regensburg– 110-112, fig. 79 –Peplin–, 130-131, fig. 93 –Prenzlau–.

158. Sobre Le Mans véase: F. Salet, «La cathedrale du Mans», *Congres Archologique de France* CXIX Session, Maine (1961), pp. 18-58. Sobre el claustro de Vic: J.Gudiol, *Els claustres de la catedral de Vic*, Vic 1982.

159. Sobre esta cubierta véase M. Brutails, «La cathedrale...», p. 318.

160. Sobre decoración heráldica de este refectorio J. Martinez de Aguirre y F. Menéndez Pidal de Navascués, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro* (en prensa). Agradezco a sus autores haberme permitido consultar dicho trabajo.

161. E. Lambert, «La catedral..., p. 17. Recogido también por J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. IV, p. 167 y M.ª C. Lacarra, *Aportaciones...*, p. 150.

162. L. Torres Balbás, «Filiación...», pp. 473-474 y M.ª C. Lacarra, *Aportaciones...*, p. 156.

163. Sobre el pulpito M. Brutails, «La cathedrale...», pp. 319-320.

164. Desgraciadamente ambas puertas están actualmente ocultas por una caseta de ladrillo de construcción moderna, adosada a este tramo del refectorio.

165. L. Torres Balbás, *Arquitectura...*, p. 243 y J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. IV, p. 167. Una descripción en M. Brutails, «La cathedrale...,» p. 320.

166. Esta cubierta aparece descrita en L. Torres Balbás, *Arquitectura...*, p. 243; J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. IV, p. 167 e I. Bango y otros, *Historia...*, t. II, p. 556.

167. Actualmente todas estas arcadas han sido tapiadas para evitar la entrada de pájaros.

168. L. Torres Balbás, *Arquitectura...*, p. 243 e I. Bango y otros, *Historia...*, t. II p. 556. En realidad las cocinas de Huerta y Sobrado pertenecen a un tipo distinto: de planta cuadrada, con cuatro columnas en el centro, que las dividían en nueve tramos, de los cuales el central estaba ocupado por la chimenea y los ocho perimetrales cubiertos con bóveda de crucería. Sobre la cocina de Huerta: C. de la Casa Martínez y E. Teres Navarro, *Monasterio cisterciense de Santa María de Huerta*, Almazán 1982, pp. 79-81. Sobre la de Sobrado: G. M. Colombas, «Santa María de Sobrado» en *Monasterios de España* , León 1988, pp. 90 y 109-110.

169. Una breve descripción en S. Cagnieré, *Le palais des Papes d'Avignon*, Avignon 1986, pp. 14-15.

170. Véase la bibliografía citada en la nota 2.

171. Véase nota 3.

172. Véase bibliografía citada en la nota 4.

173. A. Erlande-Brandenburg, *La cathedrale...*, p. 363 no cita ningún otro ejemplar conservado.

174. J. Goñi, «Nuevos documentos...», apéndice n. 13, pp. 189-190 da la transcripción.

175. *Ibídem*, apéndice n. 16, p. 199 da la transcripción.

176. Sobre este personaje J. Goñi, *Historia...*, t. II, pp. 407-466, concretamente sobre su relación con el dormitorio p. 461.

177. Sobre este escudo, como sobre la heráldica catedralicia en general, J. Martínez de Aguirre y F. Menendez Pidal, *Emblemas heráldicos...* (en prensa).

178. J. J. Martinena, *Navarra, castillos y palacios*, Pamplona 1920, p. 80.

179. J. Goñi, «Nuevos documentos...», apéndice n. 16, pp. 198-199 y p. 199, nota 176.

180. W. Braunfels, *La arquitectura monacal...*, pp. 157 y 199 y J. Martínez de Aguirre, «El monasterio como ámbito de la vida cotidiana: espacio y funciones», *Codex Aquilarensius*, n.º 6 (1992), p. 91.

181. E. Lambert, «La catedral...», p. 12.

182. W. Braunfels, *La arquitectura monástica...*, p. 157 y R. Lasteyrie, *L'architecture...*, p. 404.

183. Véase apartado de escultura de esta misma obra.

184. W. Braunfels, *La arquitectura monástica...*, p. 47 a propósito del monasterio de Fontenelle, construido en el primer tercio del siglo IX, dice, tras hablar de la localización del dormitorio, situado en el ala oriental del claustro, que la ubicación de esta pieza había quedado fijada definitivamente. El mismo emplazamiento, al este, encontramos en el plano ideal de San Gall –*Ibídem*, p. 63– y en los monasterios benedictinos de Cluny II (950-963) y Cluny III (1088-1130) –*Ibídem*, p. 82– y, por supuesto, en los monasterios cistercienses –*Ibídem*, p. 134–.

185. En tiempos se pensó instalar aquí una sala del Museo Diocesano, pero actualmente funciona más bien como depósito del citado Museo.

186. J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, pp. 169 –Torre Nueva– y 176 –claustrillo–, aunque en estos casos las salas son abovedadas.

187. N. Dalmases y A. J. Pitarch, *L'art gotic s. XIV-XV...* pp. 30-31, donde cita además varios ejemplos.

188. Véanse los capítulos sobre las transformaciones sufridas por la catedral de este mismo libro.

189. Actualmente se ha instalado en ella un taller de restauración.

190. Estos vanos han sido citados y descritos ya por E. Lambert, «La catedral...», p. 12.

191. *Ibídem*, p. 12.

192. *Ibídem*, p. 13. Lo identifica erroneamente con el palacio construido por Sancho el Sabio (1150-1194) y donado pr su hijo Sancho el Fuerte (1194-1223) al obispo García en 1198, siendo devuelto formalmente a la Corona en 1427, llamado de San Pedro. La identificación correcta en J. J. Martinena, *La Pamplona de los Burgos y su evolución urbana. Siglos XII-XVI*, Pamplona 1974, pp. 155-156.

La iglesia-catedral

1. El testimonio escrito más antiguo en el que se da la fecha de la catástrofe aparece en un cronista contemporáneo García Lópiz de Roncesvalles, *Crónica de los Reyes de Navarra* (manuscrito inédito existente en la Biblioteca de la Diputación de Navarra), f. 63 –citada por J. Goñi, *Historia de los obispos de Pamplona*, t. II, Pamplona 1979, p. 370–. También la menciona el *Catalogus episcoporum ecclesiae pampilonensis*, redactado entre 1566 y 1577, y conservado en la Biblioteca capitular, fol. 26 v. –reproducido por J. Goñi, «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona», *P. V.* XVI (1955), Apéndice n.º 16, p. 199, párrafo dedicado al episcopado de Martín de Zalba–. La recogen, entre otros, L. Torres Balbás, «Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona», *P. V.* VII (1946), p. 476; E. Lambert, «La catedral de Pamplona», *P. V.* XII (1951), p. 19; M.ª A. del Burgo, *La catedral de Pamplona*, León 1977, p. 22 y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía en Navarra (1328-1425)*, Pamplona 1987, p. 263.

2. De hecho las dos fuentes citadas en la nota anterior aluden a este carácter parcial del hundimiento. Así García Lópiz de Roncesvalles, *Crónica de los Reyes de Navarra*, f. 63, dice que lo que cayó fue «el coro de la iglesia et gran partida» –citado por J. Goñi, *Historia...*, p. 370– y prácticamente lo mismo viene a decir el *Catalogus episcoporum ecclesiae pampilonensis*, «corruit... chorus et maior pars templi veteris» –recogido por J. Goñi, «Nuevos documentos...», apéndice 16, p. 199, episcopado de Martín de Zalba, y p. 147–.

Los autores modernos mencionan también este carácter parcial del desastre. Así E. Lambert, «La catedral...», p. 19 cree que lo destruido fue la parte oriental de la nave mayor y que la occidental con la fachada debió sufrir poco, dando también a entender, aunque de modo más indirecto, que debió mantenerse asimismo la cabecera. Por su parte J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 147 afirma que la cabecera permaneció en pie. Están en lo cierto. Efectivamente, sabemos que la fachada occidental del templo románico con sus dos torres de flanqueo subsistió hasta el XVIII, en que fue sustituida por la neoclásica obra de Ventura Rodríguez, lo que parece indicar que la extremidad oeste del edificio no fue afectada por el derrumbe –véase en esta misma obra los apartados correspondientes al edificio románico y al período neoclásico–. En cuanto a la cabecera las últimas excavaciones han descubierto que la cabecera del edificio románico se encontraba debajo de la girola y presbiterio de la actual catedral gótica, pero, como quiera que esta parte de la construcción gótica fue la última en levantarse, coincidiendo ya con el reinado de los reyes Catalina de Foix y Juan de Albret (1486-1513), ello parece dar a entender que la cabecera románica sobrevivió a la catástrofe y se mantuvo hasta esa época. Esta teoría parece corroborada por el hecho de que mientras duró la edificación de la catedral gótica siguieron celebrándose actos de culto, como por ejemplo la fiesta que tuvo lugar en 1400 para conmemorar la recepción de las reliquias enviadas a Carlos III por el emperador bizantino Miguel Paleólogo o la coronación de los reyes don Juan y doña Blanca en 1429 –L. Torres Balbás, «Filiación...», pp. 477-478–.

3. J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 148 y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monar-*

quía..., p. 263: «A Lancelot, fijo bastardo del rey, de dono, et lo puso en el dia que comenzaron a poner et asentar el cimiento de los pilares en Sancta Maria de Pamplona de ius la piedra al asentamiento que asento la primera piedra en nombre del rey por mandamiento datum XXVII dia de mayo LXXXXIIII en mandaderos sobre la línea de Sancho de San Vicent, pagado por el tesorero 1 florin, vale 26 sueldos».

4. J. E. Uranga, «Una fecha en la construcción de la catedral de Pamplona», *P. V.* IV (1943) 165; J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 148 y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 263. L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 477 creyó equivocadamente que las obras habían comenzado en 1397, año en que se fecha la primera donación de Carlos III. El error se debe, por un lado, a que desconoció el documento citado en la nota precedente y, por otro, a que, si bien conoció el relieve y lo mencionó, lo creyó labrado antes del inicio de las obras. Por su parte E. Lambert, «La catedral...», p. 19 menciona tanto la donación de Carlos III como el relieve, pero no llega a decidirse por ninguna de las dos fechas, diciendo que se ignora el momento preciso en que se iniciaron las obras y limitándose a afirmar que debió ser poco después de la catástrofe de 1390 o en los últimos años del XIV.

5. J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 263.

6. La donación de 1397, que se guardaba en el Archivo de la Catedral de Pamplona, falta desde el siglo XVIII, pero afortunadamente fue copiada por J. Moret, *Anales del reino de Navarra*, Tolosa 1891, vol. VI, p. 163. Aparece citada por L. Torres Balbás, «Filiación...», pp. 476-477; E. Lambert, «La catedral...», pp. 19 y 25; J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 149 y sobre todo J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 265, que la analiza detenidamente.

La de 1400 está recogida íntegra por J. Goñi, «Nuevos documentos...», apéndice 8 y también la cita J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, pp. 265-266, quien supone que debió sustituir a la anterior. La de 1412 es mencionada por L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 477; por E. Lambert, «La catedral...», p. 25; J. Goñi, «Nuevos documentos...», apéndice 11 –en el que la transcribe íntegramente– y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 266.

Las de 1420 se citan en L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 477; E. Lambert, «La catedral...», p. 25; J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 149-150 y apéndice n. 14 –donde transcribe íntegramente la donación de 520 libras– y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 266.

7. Sobre la adjudicación de la décima parte de las primicias de las iglesias de la Merindad de la Montaña anterior al 14 de febrero de 1403 vid. J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 266. El documento, por el que se sabe que en 1406 –aunque la disposición venía de antes– la décima parte de las primicias de la iglesia de Belascoáin estaba adscrita a la obra, es citado por J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 151 y apéndice 10, donde lo transcribe íntegro. Finalmente el documento en que se dan noticias de la adjudicación de la decima parte de las primicias de las iglesias de la tierra de Baztán desde 1410 para las obras de la catedral de Pamplona es mencionado por L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 477 y J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 151 y apéndice 12, donde lo transcribe. Sin embargo J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 151, piensa, probablemente con razón, que la disposición era de carácter general, aunque sólo nos halla quedado testimonio escrito de estos tres casos concretos.

8. J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 150-151 y apéndice 7.

9. *Ibídem*, pp. 150-151.

10. J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, pp. 266-267.

11. J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 157-159.

12. *Ibidem*, pp. 167-168 y apéndice 15.

12 bis. J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal de Navascués, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro* (en prensa). Agradecemos a los autores habernos permitido consultar este trabajo inédito.

13. *Catalogus...*, fol. 26 v. –reproducido por J. Goñi, «Nuevos documentos...», apéndice 16, párrafo dedicado al episcopado de Martín de Zalba–; L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 478; E. Lambert, «La catedral...», pp. 19-20; J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 150 e *Historia...*, vol. II, p. 370; J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte medieval navarro*, Pamplona 1973, vol. IV, p. 164; J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, pp. 263-264 y J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal de Navascués, *Emblemas...*

Las opiniones de los autores son un tanto contradictorias en lo que respecta a los escudos de los pilares. Así el *Catalogus*, Torres Balbás, Goñi y Uranga e Íñiguez creen que las armas de Zalba figuraban en ambos pilares, el del lado del Evangelio y el de la Epístola. Lambert, basándose en testimonios anteriores, menciona también ambos soportes, pero reconoce que sólo es visible el escudo del pilar del lado de la Epístola. Por su parte, Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal de Navascués mencionan exclusivamente este último, siendo estos autores los que están en lo cierto.

14. J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, pp. 265 y 267 y J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas...*

15. *Catalogus...*, fol. 28 –transcrito por J. Goñi, «Nuevos documentos...», apéndice 16, p. 199, párrafo relativo a Sánchez de Oteiza–; M. Brutails, «La Cathedrale de Pampelune», *Congres Archeologique de France*, LV Session, Seances Generales tenues à Dax et à Bayonne en 1888, Paris 1889, pp. 300-301; L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 478; E. Lambert, «La catedral...», pp. 20, 22, 23 y 28; J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 156-157 e *Historia...*, vol. II, p. 485; J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. IV, p. 164 y J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal de Navascués, *Emblemas...*

16. *Catalogus...*, fol. 28 –copiado por J. Goñi, «Nuevos documentos...», apéndice 16, p. 200; L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 478; E. Lambert, «La catedral...», p. 20; J. Goñi, «Nuevos documentos...», p. 157 e *Historia...*, vol. II, pp. 493-494; J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. IV, p. 164 y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 267 y J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas...*

17. M. Arigita, *La Asunción de la Santísima Virgen y su culto en Navarra*, Madrid 1910, p. 38; L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 477; J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 148-149.

18. J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 150-151 y apéndice 7; R. S. Janke, «Perrin de Simur un desconocido maestro de obras de la catedral de Pamplona», *P. V.* XXXV (1974), p. 452 y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 266.

19. J. Goñi, «Nuevos documentos...», pp. 150-151 y apéndice 7 y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 266.

20. Así J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 266 expresa sus reservas, pues aduce, entre otras cosas, que en el capítulo de ingresos sólo se contabilizaban las cantidades aportadas por el cabildo, pero no por el rey que eran muy superiores.

21. De la cuestión de la localización del lugar del edificio por donde comenzaron las obras se han ocupado L. Torres Balbás, «Filiación...», p. 478; E. Lambert, «La catedral...», pp. 19-20; J. E. Uranga y F. Íñiguez, *Arte...*, vol. IV, p. 164 y J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 264. Todos ellos, excepto el último, sostienen que las obras se iniciaron por la capilla de San Martín y los pilares de ambos lados de la nave central que ocupan la segunda posición a partir del crucero, apoyándose en la presencia en todos estos lugares del escudo del cardenal Zalba. Sin embargo, conviene recordar que, como ya se dijo en la nota 13, el escudo de Zalba sólo está en la capilla y el pilar del lado sur, en tanto que el del lado norte está decorado con el relieve de los canónigos que lleva debajo la inscripción alusiva al cabildo y a la fecha. Por su parte, J. Martínez de Aguirre, aunque, coincide con los autores restantes en situar el inicio de las obras en estos lugares, no incurre en el mismo error, puesto que menciona la presencia del escudo de Zalba sólo en la capilla y el pilar sur, en tanto que en el norte alude al relieve. Personalmente, hemos localizado el comienzo de las obras en la capilla de San Martín y pilar del lado norte, descartando el del lado sur –pese a que, al igual que la capilla, lleva el escudo de Zalba– porque el zócalo empleado en este último es distinto del de aquél y corresponde a un tipo más moderno –zócalo romboidal común a todas las columnillas–. Dándose además la circunstancia de que otros soportes del lado norte inmediatos al citado, el que linda con el crucero y los dos situados a continuación de él hacia los pies, tienen, por el contrario, el mismo tipo de zócalo que el susodicho pilar norte, con lo que parece lógico pensar que se hicieron más o menos coetáneamente y, en todo caso, antes que el pilar sur, que presenta otro tipo de zócalo.

22. J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, pp. 264-265 da a entender que la primera capilla del lado norte en levantarse fue la más oriental, que es la que ostenta el escudo de Zalba –como ya se dijo en párrafo anterior del texto–, pero que las restantes pertenecen al mismo impulso constructivo inicial, y que los cinco tramos de la nave lateral correspondiente son simultáneos de las citadas capillas.

23. Las opiniones de los dos autores que tratan el tema de la cronología de estas capillas difieren. Así E. Lambert, «La catedral...», pp. 22-23 cree que no puede darse una cronología exacta, debido a la ausencia de los escudos de armas de sus fundadores, pero insinúa que acaso sean posteriores a las del lado sur. Por otra parte el propio E. Lambert, «La catedral...», p. 21 cree que se produjo un parón en la construcción, a la altura de la tercera capilla contando desde el este, la de Santa Cristina, basándose en la existencia de una solución de continuidad en las hiladas del muro exterior. Por el contrario J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía...*, p. 264 cree que todas las capillas del lado norte pertenecen al primer impulso constructivo –como ya se dijo en la nota precedente– y rechaza la

existencia de una solución de continuidad en el muro exterior a la altura de la capilla de Santa Cristina sosteniendo que se trata de un simple cambio de dirección en el muro para corregir una ligera desviación, y que por lo tanto no hubo tal interrupción. Mi propia opinión coincide totalmente con la de este último autor.

24. El autor que más extensamente se ha ocupado de esta zona es E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 20-21. Es él quien da a entender que la parte baja del muro occidental es coetánea de la capilla de San Martín y que luego se interrumpieron las obras: en efecto empieza hablando de la capilla de San Martín y de su cronología y, tras un punto y seguido, continúa: «Una solución de continuidad en la parte baja del muro oeste del brazo norte del crucero, al lado de esta capilla, parece indicar que la construcción de la obra nueva quedó interrumpida por algún tiempo en dicho lugar».

25. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 265 sostiene la coetaneidad de esta parte del crucero con las capillas y nave lateral norte. En cambio E. LAMBERT, «La catedral...», p. 21, aunque resulta poco claro, parece inclinarse por una simultaneidad con las naves en general. En efecto, continuando con el párrafo empezado en la nota 24 dice: «... no se continuó construyendo el crucero sino algún tiempo después, y esto solamente hasta la altura de las naves laterales, como lo prueban, entre otros indicios, una diferencia de aparejo a esa altura, en los muros del brazo norte del crucero y los resaltes de sus contrafuertes. Por este lado se levantaría entonces hasta dicha altura el gran tramo septentrional del brazo correspondiente del crucero...». «A la par continuaría la construcción de las naves».

26. E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 21-22, 23 y 28.

27. Véase bibliografía citada en nota 15.

28. Sobre los escudos que figuran en la nave mayor y la cronología de los mismos véase bibliografía citada en nota 16.

29. Sobre las donaciones véase nota 6. En cualquier caso el mejor estudio del mecenazgo regio con relación a la catedral lo encontramos en J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, pp. 263-267. A. ERLANDE - BRANDENBURG, *La Cathedrale*, Paris 1989, p. 253. Cita el mecenazgo de Carlos III respecto a la catedral de Pamplona, oponiéndolo a la escasa intervención de los reyes franceses en las catedrales de su país.

30. Véase las notas 12 bis, 15 y 16.

31. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 150; M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, p. 22, y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 267.

32. Sobre el mecenazgo de doña Leonor, J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 267.

33. Véase bibliografía citada en nota 16.

34. Véase bibliografía citada en nota 13.

35. Véase bibliografía citada en nota 15 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 267.

36. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 157 e *Historia...*, vol. II, pp. 493-494; J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 164 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 267.

37. E. LAMBERT, «La catedral...», p. 19; J. GOÑI GAZTAMBIDE, «Nuevos documentos...», p. 150 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, pp. 263-264.

38. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 156.

39. Sobre Perrin de Simur, R. S. JANKE, «Perrin de Simur...», pp. 449-453.

40. L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 479 y 480; E. LAMBERT, «La catedral...», p. 25; J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 157 y J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 165.

40 bis. La posibilidad de que Lome fuera el autor de la traza de la cabecera aparece en L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 499 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, «La catedral de Santa María» en A. A. V. V., *Sedes reales de Navarra*, Pamplona 1991, p. 8.

41. A favor de la primera fecha, o sea el año 1441, se inclinan J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 165 y M. A. DEL BURGO, *La catedral...*, p. 22. En cambio J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 160 parece inclinarse más bien por el año 1451. Excepcionalmente E. LAMBERT, «La catedral...», p. 26 piensa que entre la muerte de doña Blanca en 1441 y el advenimiento de Catalina de Foix y Juan de Albret en 1487 no se interrumpieron las obras.

42. *Libro de la expensa de la obra de Sancta Maria de Pamplona fecha por mi Johan de Steilla, capellan de la obra, años 1472-1473* (Archivo catedral de Pamplona). Datos reproducidos por J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 164-167. También alude a él L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 479 y M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, p. 22.

43. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 167-168 y apéndice n. 15.

44. *Anno LXXXVII. Libro de la expensa de la obra de Sancta Maria de Pamplona fecho por mi, don Miguel de Arrayoz, capellan de la obra* (Archivo catedral de Pamplona). Datos reproducidos por J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 168-170; L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 479 y M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, pp. 22 y 25.

45. *Catalogus...*, fol. 28 (reproducido por J. GOÑI, «Nuevos documentos...», apéndice 16, p. 200). El dato aparece también en L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 479; E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 20 y 26; J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 170-171; J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 165 y M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, p. 25.

46. E. LAMBERT, «La catedral...», p. 25; J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 166.

47. E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 28 y 29-30.

48. M. ARIGITA, *La Asunción...*, pp. 75-76; J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 171 e *Historia...*, vol. II, pp. 666-667 y M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, p. 25.

49. L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», pp. 479-480.

50. E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 24 y 33-34; J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, pp. 165-166 y M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, p. 27.

51. Véase bibliografía citada en nota 45.

52. E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 26-27.

53. E. LAMBERT, «La catedral...», p. 26.

54. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 169-170.

55. Véase nota 45.

56. Véase nota 47. Sin embargo, es preciso reconocer que el citado escudo puede significar simplemente que el vano –en origen, probablemente, un sepulcro– se abrió durante el episcopado de Pallavicini y no que fue costeado por él.

57. J. GOÑI, «Nuevos documentos...», pp. 162-164.

58. *Libro de la expensa de la obra... años 1472-1473* (cit. por J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 165) y *Anno LXXXVII. Libro de la expensa de la obra...* (cit. por J. GOÑI, «Nuevos documentos...», p. 169). También J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 165 y M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, pp. 22 y 25.

59. Sobre la planta del cuerpo de naves de la catedral de Pamplona, su número, tramos, dimensiones, etc., véase L. TORRES BALBAS, «Filiación...», pp. 482-483 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 268.

60. L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 486 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 268.

61. La mención de esta asimetría la encontramos en L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 486 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 268.

62. Esta explicación es compartida por M. BRUTAILS, «La catedral...», p. 299; L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 486. Aunque no de modo expreso, alude a ella también E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 21 y 23 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 286.

63. E. LAMBERT, «La catedral...», p. 23 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 268.

64. E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 22-23 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 268.

65. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 264.

66. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 268.

67. L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 484 en el que aparece además la planta de uno de estos pilares.

68. M. BRUTAILS, «La cathedrale...», pp. 294-295.

69. M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 298; E. LAMBERT, «La catedral...», p. 22 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 270; L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 485, nos ofrece un dibujo de la planta de este soporte, aunque, curiosamente no lo describe.

70. El segundo tipo, más avanzado, es mencionado por J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 271, quien hace notar que no se trata sin embargo de la solución más progresista, empleada en algunas catedrales españolas del XV y XVI –como la de Sevilla–, pues las basas de las columnillas están colocadas todas a la misma altura y no alternativamente altas y bajas, como en aquéllas.

71. M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 299.

72. *Ibídem*, p. 299.

73. *Ibídem*, p. 295.

74. El autor que más se ha ocupado de esta cuestión es L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», pp. 500-501, al que seguimos aquí.

75. Esta impresión negativa es mencionada, entre otros, por M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 295 y L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 500.

76. Ambos detalles son mencionados y descritos por E. LAMBERT, «La catedral...», p. 23.

77. M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 299 y E. LAMBERT, «La catedral...», p. 28.

78. Sobre este soporte, su descripción, datación, finalidad, etc., M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 299; L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», pp. 474-475 y E. LAMBERT, «La catedral...», p. 22.

79. E. LAMBERT, «La catedral...», p. 28.
80. Sobre las ventanas de la nave mayor: M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 295 y L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 485. Conviene advertir que las tracerías de las ventanas del lado norte han sido rehechas modernamente, ya que habían quedado gravemente dañadas por una serie de explosiones durante los siglos XVIII y XIX, pero sus diseños siguen, al parecer, los modelos originales.
81. Sobre las ventanas de las capillas: M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 298 y L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 485.
82. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 272.
83. Sobre esta cuestión del predominio del muro sobre el vano, M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 306 y, sobre todo, L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 500, y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, pp. 271-272.
84. Explicación brindada por M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 306; E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 24-25 y M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, p. 33.
85. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, pp. 271-272.
86. Sobre las bóvedas de la nave central: M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 294 y L. TORRES BALBAS, «Filiación...», pp. 483-484.
87. Sobre los motivos heráldicos véase bibliografía citada en nota 16.
88. Sobre las bóvedas de la nave lateral: M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 296 y L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 483.
89. Sobre estos escudos véase bibliografía notas 14 y 15.
90. Sobre las bóvedas de las capillas laterales: M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 298.
91. Sobre el escudo de Zalba véase bibliografía citada en nota 13.
92. Sobre los escudos de las capillas del lado sur véase bibliografía citada en nota 15.
93. El paralelo con Bayona fue mencionado por primera vez por E. LAMBERT, «La catedral...», p. 24. Un desarrollo más extenso en J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, pp. 268-272.
94. E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 24-25 y J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 271.
95. *Ibídem*, p. 270.
96. Sobre estos pilares M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 296 y L. TORRES BALBAS, «Filiación...», pp. 485-486.
97. Sobre este último, E. LAMBERT, «La catedral...», p. 21.
98. M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 297.

Al igual que las de la nave, las tracerías de algunas de estas ventanas, sobre todo del brazo norte, han sido rehechas modernamente, pero manteniendo los diseños originales.

99. *Ídem*, M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 297 y L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 488.
100. Sobre las cubiertas empleadas en las distintas partes del transepto: M. BRUTAILS, «La cathedrale...», pp. 296-297 y L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 483.
101. M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 296 y L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 482.
102. M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 297 y E. LAMBERT, «La catedral...», p. 29, sufren una equivocación, ya que afirman que los cuatro tramos son hexagonales, cuando en realidad sólo son los dos centrales en tanto que los otros son pentagonales; L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 482 en cambio define las cosas correctamente.
103. La irregularidad de los dos tramos extremos y su desigualdad fue captada por E. LAMBERT, «La catedral...», p. 29, si bien sus explicaciones sobre ambos puntos son un tanto confusas. El mismo autor, en otro lugar, brinda una posible explicación de la desigualdad de estos tramos, ya que menciona la posibilidad de la existencia en el emplazamiento de la actual capilla Sandoval de otra anterior, románica, cuyo muro, provisto de una ventana semicircular se aprovechó en la capilla Sandoval –E. LAMBERT, «La catedral...», p. 11–, que con su presencia condicionó la forma del tramo septentrional de la girola, obligando a hacerlo distinto del meridional.
104. L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 482.
105. M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 300 y L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 486.
106. M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 296.
107. *Ibídem*, p. 296 y L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 485. Al igual que ocurría con algunas de las ventanas del cuerpo de naves y crucero, las tracerías de estas ventanas son fruto de una restauración moderna, pero que respeta, como en aquéllas, los modelos primitivos.
108. Sobre esta cubierta, aunque se trata de descripciones muy someras, véase M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 296 y L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 483.
109. Sobre la puerta de la sacristía de los canónigos: M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 297; E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 29-30; M.ª A. DEL BURGO, *La catedral...*, pp. 25-27, quien sostiene, que pudo ser un sepulcro. Cabe la posibilidad que esté en lo cierto, pues la parte inferior de los laterales aparece raspada. Una serie de razones avalan esta hipótesis. Por un lado, en la época en que se supone se construyó la puerta (1492-1507) la sacristía, a la que actualmente da acceso, no existía, pues no se edificó hasta fines de XVI, ademas durante la reciente restauración se han descubierto pinturas en el entorno y el tema de una de ellas, Las Tres Marias en el Sepulcro, parece particularmente adecuado para una tumba. El único problema para aceptar sin vacilaciones la hipótesis sepulcral es la presencia de los escudos de Pallavicini, pues, dado que este prelado no visitó jamas la diócesis, resulta difícil creer que se dispusiera un sepulcro para él en la catedral.
110. Sobre la puerta de la sacristía de los beneficiados: M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 297; E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 29-30 y M. A. DEL BURGO, *La catedral...*, pp. 25-27 y 37-38. Este último autor cree que se hizo aprovechando el sepulcro del obispo Toribio de Mier; dado que dicho obispo falleció en 1698, esto resulta imposible, puesto que esta puerta, a la vista de sus rasgos estructurales, no puede ser posterior a principios del XVI. Sin embargo, lo que si es posible es que fuera un sepulcro, por las mismas razones que en el caso anterior.
111. Sobre las ventanas de la girola M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 297. Menciona la existencia de una cuarta ventana, enmascarada por un retablo, que en realidad no existe.
112. Sobre esta cubierta, forma, soportes, etc.: M. BRUTAILS, «La cathedrale...», pp. 297 y 300.
113. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Monarquía y Arte en Navarra, siglos XIV-XV*, en *Cuadernos de Arte español*, n. 78, Madrid 1992, p. 31.
114. E. LAMBERT, «La catedral...», p. 26, hace especial hincapié en esta diferencia.
115. Sobre este asunto, L. TORRES BALBAS, «Filiación...», pp. 497-499.
116. Esta ultima hipótesis es sostenida por J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 272 e Ídem, «La catedral de Santa María...», p. 81.
117. Esta particularidad es descrita por Torres Balbás, que estudia además sus orígenes y precedentes: L. TORRES BALBAS, «Filiación...», pp. 487-495. También aparece en E. LAMBERT, «La catedral...», pp. 29 y 30.
118. E. LAMBERT, «La catedral...», p. 30.
119. Sobre esta peculiaridad, sus precedentes, etc., véase L. TORRES BALBAS, «Filiación...», pp. 496-497.
120. L. TORRES BALBAS, «Filiacion...», p. 496. Sobre este punto conviene advertir que, aunque ciertamente la catedral navarra se empezó a construir en el XIV, la cabecera propiamente no se edificó hasta fines del XV, con lo que cabe la posibilidad de que la traza actual de esta parte del edificio no sea la primitiva, hecha al comenzar la construcción, a fines del XIV, sino que sea fruto de una modificación de los planos de fecha posterior, ya del XV, con lo que no sería necesaria la existencia de precedentes del XIV. Esta hipótesis de que la cabecera responde a una traza distinta de la original la encontramos en J. MARTINEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 272 e Idem, «La catedral de Santa María...», p. 81.
121. L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 497.
122. L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 499, menciona sólo el norte de Francia y el sur de los Países Bajos, Flandes, sin tener en cuenta la catedral de Bayona y la colegiata de Uzeste, dos de los edificios que cita como ejemplo de la primera particularidad, llegando incluso a decir que uno de ellos, Uzeste, es el más parecido a Pamplona. Por el contrario, E. LAMBERT, «La catedral...», p. 30, sostiene que el origen de estas particularidades hay que buscarlo en el suroeste de Francia.
123. La idea de que el autor de la obra era de esas regiones –norte de Francia o Flandes– y que esto explica la adopción de las soluciones descritas la encontramos en L. TORRES BALBÁS, «Filiación...», p. 499.
124. La suposición de que la cabecera no corresponde a la traza primitiva aparece ya en J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía...*, p. 272 e Ídem, «La catedral de Santa María...» p. 81.
125. Simur debe ser indudablemente Semur. Ahora bien los dos Semur que conocemos, Semur-en-Auxois y Semur-en-Brionnais, se localizan en Borgoña.
126. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, «La catedral de Santa María...», p. 81, baraja también el nombre de Lome como posible autor de la cabecera.
127. L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 499.
128. Esta ausencia de pináculos, que es además prácticamente general en todo el edificio, fue señalada ya por M. BRUTAILS, «La cathedrale...», p. 306 y L. TORRES BALBAS, «Filiación...», p. 479. Resulta difícil saber si es que tales pináculos no llegaron a hacerse o si lo que ocurrió fue que se perdieron en el transcurso del tiempo.

129. Recuérdese que el más occidental. que haría el número seis. fue realizado ya en el XVIII para enlazar con la fachada neoclásica. por lo que no lo tenemos en cuenta.

130. M. Brutails, «La cathedrale...». p. 306.

131. *Ibídem.*

132. El muro que queda al oriente de esta capilla –que. por cierto. no está en el mismo eje que éste. sino desplazado hacia el sur a causa de la presencia de los dos tramos de unión entre la catedral y el claustro– no resulta visible por tener adosado el claustro.

133. M. Brutails. «La cathedrale...». p. 306 y L. Torres Balbás. «Filiación...». p. 486.

134. Ciertamente hay un sexto tramo. pero no lo contabilizamos por las razones aducidas en la nota 129.

135. M. Brutails. «La cathedrale...». p. 306.

136. M. Brutails. «La cathedrale...». p. 306 y L. Torres Balbás. «Filiación...». p. 486.

137. *Ibídem.*

138. La única excepción es la ventana del muro oeste del brazo sur, cuyas tracerías no son flamígeras. Sobre estas tracerías conviene recordar que. como se dijo en la nota 98. parece que algunas. sobre todo en el brazo norte. son modernas. aunque. probablemente. reproducen los diseños originales. Por lo demás la estructura exterior de estas ventanas repite la interior –L. Torres Balbás. «Filiación...». p. 486–. por lo que no la describimos de nuevo.

139. Equivocadamente M. Brutails. «La cathedrale...». p. 306 habla de una cornisa de hojas. La mención correcta de la cornisa de bolas en L. Torres Balbás. «Filiación...». p. 479.

140. Esta diferencia fue advertida ya por L. Torres Balbás. «Filiación...». pp. 479-480.

141. Para ser exactos remata en una especie de caseta horrorosa. a todas luces moderna.

142. Hay que descartar la hipótesis emitida en ocasiones de que se trata de restos de la tumba del obispo Guillermo (1115-1122) o del obispo Miguel Périz de Legaria (1287-1304) –S. Vengoechea. «Don Miguel Periz de Legaria. Obispo de Pamplona de 1286 a 1304. Breves apuntes a proposito de unos medallones existentes en la catedral de Pamplona». *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*. 2.ª época. t. 11 (1920) n.º 41 pp. 42-50. sobre todo pp. 43-44–. Efectivamente. en el caso del obispo Guillermo. teniendo en cuenta que lo normal es que su sepulcro se hiciera a raíz de su muerte o poco despues y que ésta ocurrió en 1122. tenía que haber sido una obra de estilo románico y. por el contrario. las piezas en cuestión son góticas. En cuanto al obispo Miguel Périz de Legaria. el problema está en la información del obispo Sandoval (1612-1620) –recogida por el propio Vengoechea– de que él vio su tumba ante el altar de San Cristóbal. lo cual quiere decir que a principios del XVII estaba todavía en el interior de la catedral: ahora bien. lo lógico es que las mencionadas piezas se colocaron en su ubicación actual al construirse la parte alta del crucero sur a fines del XV. Por otra parte. el formato de estas piezas. circulares. con una escena esculpida en el centro –Anunciación. obispo flanqueado por dos personajes y tema irreconocible. respectivamente– y una inscripción en torno. en absoluto se corresponde con un monumento funerario sino con una clave. de hecho nos recuerdan bastante a las claves del claustro. Otra cuestión es la de la procedencia de estas claves. Habría que pensar en alguna construcción gótica. perteneciente a la misma catedral y destruida para finales del siglo XV –que es cuando suponemos se levantó la parte alta del brazo sur del crucero–. quizás la capilla de San Esteban. construida entre 1351 y 1354 por Carlos II en memoria de su padre. Felipe de Evreux. de la que sabemos tenía cinco claves. pero todo son puras hipótesis –sobre esta capilla J. Martínez de Aguirre. *Arte y monarquía...*. pp. 273-275–.

143. Véase bibliografía citada en nota 54.

144. E. Lambert. «La catedral...». p. 21.

145. Esta diferencia entre los contrafuertes de la nave. por una parte. y del crucero y cabecera. por otra. fue señalada ya por L. Torres Balbás. «Filiación...». pp. 479-480.

146. *Ibídem.* p. 479.

147. Por lo demás su estructura exterior reproduce la interior –L. Torres Balbás. «Filiación...». p. 486–. por lo que no la describiremos.

148. Curiosamente el de la primera ventana comenzando por el norte no lo tiene. En cuanto a la segunda no hemos podido verla. por lo que podemos decir nada.

149. También podría citarse otra diferencia. la presencia de un solo mainel –las del crucero tienen dos–. pero ésta es. por así decir. una diferencia obligada. consecuencia del menor tamaño de las ventanas de la cabecera respecto a las del crucero. por lo que no la tenemos en cuenta.

150. L. Torres Balbás. «Filiación...». p. 486.

ESCULTURA
Siglo XIV

La decoración esculpida del claustro

1. Frente a esta tendencia general destaca como única excepción el *Summa Artis* de Pijoán, que no hace ninguna referencia a las esculturas claustrales.

2. Ver *Arquitectura...*

3. Ver *Arquitectura...*

4. Para la localización exacta de los capiteles utilizamos la misma nomenclatura del capítulo anterior. Ver *Arquitectura...*

5. Génesis 2, 7.

6. Génesis 2, 20-22.

7. Génesis 2, 17.

8. Génesis 3, 6.

9. Vázquez de Parga, L., «El claustro de la Catedral de Pamplona». *P. V.*, Pamplona 1946, pág. 622. De aquí en adelante Vázquez de Parga, L., «El claustro...». Este tipo de representación de Adán era la tradicional Reau, L. *Iconographie de L'Art Chrétien*. Paris. 1956. T. II. pag. 84. De aqui en adelante Reau, L. *Iconographie...*

10. Génesis 3, 8-13.

11. Génesis 3, 21.

12. Vázquez de Parga. L., «El claustro...». pág. 623.

13. Las dos funciones que el escultor asigna a Adán y Eva tras su salida del paraíso son el resumen de la distribución de roles de hombre y mujer en la Edad Media. El hombre sacaba los frutos de la tierra duramente. La mujer se dedicaba a las tareas hogareñas y a la educación de los hijos. La procreación y la educación de la prole representan al mismo tiempo la condena por el pecado original y el instrumento de su redención. Duby, G. y Perrot, M. *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid. 1992. vol. II. pags. 150 y ss.

14. Génesis 4, 3-5.

15. Génesis 4, 8.

16. Génesis 4, 9-15.

17. Male, E., *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid 1986, pág. 225 ss. De aquí en adelante Male, E., *El Gótico...*

18. Sobre el origen y contenido de la historia ver Reau, L. *Iconographie...* T. II pag. 99 también Male, E., *El Gótico...*, pág. 226.

19. Faltan los brazos de la figura del lazarillo, pero su propia actitud corporal, y la dirección de sus miradas parecen corroborar lo que la lógica indica.

20. Génesis 6, 8-21.

21. Vázquez de Parga, L., «El claustro...», pág. 624.

22. Da la impresión de que está almacenando alimentos, tal y como ordena el Señor. Génesis 6.s 21.

23. Parece asociar la iniquidad de los hombres a la ciudad, como representación de la escena de los vicios y pecados.

24. Nada dice el relato del Génesis sobre esta escena, en la que el escultor pamplonés parece representar el estado de depravación del mundo. Aparecen los hombres malvados e inicuos que habitaban la ciudad, dando culto al becerro, símbolo inequívoco de la afrenta a Dios. Aparecen justo antes de ser arrastrados por las aguas del Diluvio. Por su carácter simbólico se puede relacionar con la descripción bíblica de la tierra en tiempo de Noé. Génesis 6, 11-12.

25. Génesis 8, 18-19.

26. Génesis 8, 20.

27. Génesis 9, 20.

28. Génesis 9, 21.

29. Génesis 11, 1-9.

30. Vázquez de Parga, L., «El claustro...», pág. 626.

31. Job 1, 6-12.

32. Job 1, 13-20.

33. Job 1, 14-15.

34. Job 1, 16.

35. Job 1, 17.

36. Job 1, 18-19.

37. Job 1, 20-21.

38. Male, E., *El Gótico...*, pág. 267.

39. Vázquez de Parga, L., «El claustro...», pág. 627. Íñiguez Almech, F. e Uranga Galdiano, J. E., *Arte medieval navarro*, vol. V, Pamplona 1973, pág. 233. De aquí en adelante Íñiguez, F., *Arte medieval...*

40. Toda esta etapa sería anterior a Barbazán. Ver *Arquitectura.*

41. Hemos escogido esta división del estudio por alas, seguramente más convencional, frente a otras posibles (temática, estilística, etc.), porque nos da la impresión de que el nivel de información va a ser de este modo mayor, ya que algunas escenas, tanto por su colocación como por su seriación, pueden variar de sentido aunque nosotros no lo hallamos clarificado.

42. Esta escena ha sido ampliamente analizada, tanto desde el punto de vista musical, como sociológico o iconográfico. Ver:

Fernández-Ladreda, C., «Iconografía musical de la Catedral de Pamplona. *Colecc. Música en la Cat. de Pamplona*, Pamplona 1985. De aquí en adelante Fernández-Ladreda, C., «Iconografía...». Alonso, T., «Un ejemplo iconográfico de la danza social en Navarra», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, Pamplona 1987. Martínez de Lagos, E., «Algunos temas profanos en el claustro de la catedral de Pamplona». *P. V.*, Pamplona 1992.

43. La figura central no tiene cabeza, por lo que dificulta su identificación. Las mujeres visten sayas hasta los pies y tocado, y los hombres sayo y aljuba más corta. La figura central lleva también esta última vestimenta, por lo que la podemos identificar como otro hombre. La lógica de la simetría y organización del propio baile nos dicen lo mismo. Para todo lo referente a los trajes y vestidos ver Arizmendi, M. A. de, *Vascos y trajes*. *V. I.*, pág. 75, San Sebastián 1976.

44. Esta identificación en Olazarán de Estella, H., *Txistu. Tratado de la flauta vasca*, p. XXXIII-IV. Citado por Alonso, T., *op. cit.*, pág. 84.

45. Identificado por Fernández-Ladreda, C., «Iconografía...», pág. 14.

46. Ciertamente no es fácil identificar al aerófono con el txistu, ya que es muy menudo y está deteriorado. Evidentemente no se puede apreciar si el instrumento es de bisel o de lengüeta, aunque al estar tocado con la mano izquierda, y aceptando que el escultor recoge un tema popular, parece más lógico pensar que sea propio de la zona. La identificación es más fácil gracias a la pervivencia del instrumento en nuestros días. Aceptan esta identificación Olazarán de Estella, Alonso y Martínez de Lagos. Con ciertas reservas Fernández-Ladreda.

47. Así el Libro de los Exemplos reza: «Bailes e cantores en las fiestas ni en otro tiempo son honestas». Recogido por Martínez de Lagos, E., *op. cit.*, pág. 542.

48. Ha sido encontrado en cuatro sillerías de coro españolas medievales. Ver Mateo, I., *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid 1979, pág. 221-222. En el claustro de la Catedral de Oviedo, ver Duran, M., «Algunos capiteles historiados de la catedral de Oviedo». *Arte español*, Madrid 1927. También en múltiples esculturas, marfiles, estampas y grabados tanto del final de la Edad Media como del principio del Renacimiento. Ver Van Marle, R., *Iconografhie de l'art profane*, New York 1971.

49. Duran, M., *op. cit.*, pág. 295.

50. Su origen parece oriental, aunque con muy pocos cambios fue popularizada en occidente por Henri d'Andely, que la publicó como un flabiaux con el título de la Lai d'Aristote a fines del siglo XII. Existen fábulas similares en el mundo árabe. En la Península fue popularizada en el pasaje de Philis y Aristóteles del Libro de Aleixandre, poema castellano de mediados del siglo XIII. Van Marle, R., *op. cit.*, pág. 492, vol. II. Duran, M., *op. cit.*, pág. 295.

51. Odón de Cheritón escribió entre la segunda mitad del siglo XII y la primera del XIII. Sánchez Salor, E., *Fábulas latinas medievales*, Madrid 1992, pág. 209 ss.

52. La fábula aparece en varias ocasiones en Hervieux, L., *Les fabulistes latins*, vol. IV, París 1896, págs. 229, 269 y 405. Traducida en Sánchez Salor, E., *op. cit.*

53. En una de las fábulas se dice «sanguinem suum eis ad sugandum ministrat» Hervieux, L., *op. cit.*, pág. 405.

54. Hervieux, L., *op. cit.*, pág. 229.

55. Hay que tener en cuenta que para Azcárate el tema aparece a mediados del siglo XIV en la decoración de las cajas de marfil. Azcárate, J. M., «El tema iconográfico del salvaje». *Archivo Español de Arte*, Madrid 1948, pág. 81. Para Madrigal, la primera referencia sería el «ome mui feo» de las Cantigas de Alfonso X. Madrigal, J. A., «El 'ome mui feo' ¿Primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?». *Archivo Español de Arte*, Madrid 1983. Si tenemos en cuenta que las cantigas se escribieron poco antes de la muerte de Alfonso X en 1284, son muy poco anteriores a la obra del claustro como para que sirvieran como antecedente literario, además caracterizado con sentidos simbólicos contrarios. Una muestra literaria anterior parece encontrarse en el Libro de Aleixandre. Sea como fuere, en el propio Reino de Navarra debía de haber una profunda tradición anterior, quizás relacionada con un personaje de la antigua mitología de Vasconia, llamado el Basajaun, o Señor del Bosque, y caracterizado de una forma parecida al salvaje. Ver Barandiarán, J. M., *Diccionario de mitología vasca*, San Sebastián 1982.

56. La caza del salvaje no es un tema literario por sí mismo. Aparece como tema caballeresco, pero no como caza propiamente dicha, sino como lucha contra el mal. Además si esa fuera la escena, el escultor hubiera elegido el momento efectivo de la caza.

57. Estos temas, muy extendidos durante el siglo XV no estaban desarrollados en la época de construcción de esta ala del claustro.

58. El Libro de Aleixandre, compuesto a mediados del siglo XIII, tiene su origen en otras composiciones más antiguas que circularon por occidente en la segunda mitad del siglo XII.

59. Estrofas 2.308-2.310 del Libro de Aleixandre, citadas por Azcárate, J. M., *op. cit.*, pág. 88.

60. Le Groff, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona 1991, pág. 35.

61. Hervieux, L., *op. cit.*, pág. 219. Aparece traducida en Sánchez Salor, E., *op. cit.*, pág. 255.

62. Fernández-Ladreda, C., «Iconografía...», pág. 14.

63. Van Marle, *op. cit.*, pág. 103-132.

64. Mateo, I, *op. cit.*, pág. 329. Como representación de la lujuria en Martínez de Lagos, E., *op. cit.*, pág. 546.

65. Es una historia con claro simbolismo cristológico. Las crías de los leones nacían muertas, y después de tres días revivían gracias al rugido de sus padres. Es una historia con un sentido simbólico similar al del pelícano, aunque esta última quizás menos extendida. Esta característica del comportamiento de los leones se da por verdadera desde la antigüedad clásica. Ver Mateo, I., *op. cit.*, pág. 83, nota 156.

66. Hace referencia a los oportunistas, y a los que se benefician del trabajo ajeno. Aunque el perro tuvo un contenido simbólico bastante positivo durante la Edad Media, aparecen otras representaciones con el mismo sentido en Mateo, I., *op. cit.*, pág. 106-107.

67. No es Virgilio el hombre de la cuba, aunque su actitud y composición den la impresión de una interrelación de temas.

68. Mateo, I., *op. cit.*, pág. 52.

69. Nos puede servir como ejemplo de este tipo de historias burlescas, la del vinatero que volvió un día herido en un ojo a su casa, sorprendiendo a su mujer con su amante. Este pudo escapar mientras la esposa le curaba el ojo enfermo besándole en el sano Mateo, I. *op. cit.* pag. 151-152. Historias similares en López Alcaraz, J. (ed). *Los «Fabliaux»*. Murcia, 1990, pag..

70. Por su carácter contradictorio, no analizamos su valor simbólico. La falta de referencias externas nos impide relacionarla con el tema de los «hombres pretenciosos», muy común a la emblemática renacentista. Este tema aparece en algunas sillerías de coro góticas, analizadas por Mateo, I. *op. cit.* pag. 42.

71. Por ejemplo Alfonso X en Las Partidas. Más autores y referencias en Mateo, I., *op. cit.*, pág. 306.

72. Nos referimos exclusivamente a las escenas de caza en su sentido literal, sin incluir la caza en sentido simbólico (unicornio), ni las luchas con animales, ni los temas de tauromaquia.

73. Aunque sea un poco posterior a la obra del claustro nos puede ilustrar el sentido que el caballero daba a la caza el siguiente texto: «No hay cosa que mas se allegue con las manos del cauallero que ser montero cazador... y os digo que entre los muchos bienes que se fallan en la caza que ha en ellos estos. Lo primero que se face el home usar a sofrir mas mayores trabajos, que el face más sano et comer mejor et saber mejor la tierra et los vados et los passos et ser mas costoso et más franco». Don Juan Manuel en «El Libro de los Estados de la primera mitad del siglo XIV», citado por Casariego, E., *La caza en el arte español*, Madrid 1982, pág. 111.

74. Mateo, I., *op. cit.*, pág. 310.

75. Mateo, I., *op. cit.*, pág. 309. Martínez de Lagos, E., *op. cit.*, pág. 541.

76. Este tipo de caza parece que se difundió en la Península desde los árabes. En el techo de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada aparece pintado por un artista cristiano del siglo XV. Casariego, E., *op. cit.*, pág. 114. Se pueden rastrear ejemplos desde la antigüedad romana en Van Marle, M., *op. cit.*, pág. 197 y ss.

77. Este tipo de estructuras defensivas raramente se han conservado. Nos podemos hacer una idea de su fisonomía y función contemplando la torre y galería derecha de la puerta principal del castillo de Carcasona, restaurada por Viollet le Duc. Viollet le Duc., *Encyclopedie medievale*. Bayeux, 1979, pag. 103 y ss.

78. Adjetivamos la expresión como «activa» por su sentido antónimo a la indeterminación típica de las figuras decorativas que proliferan en el claustro. En este caso el escultor quiere ir más allá y clarificar todavía más la escena añadiendo una expresión en los rostros que no se puede determinar con exactitud.

79. La misma conclusión en Martínez de Lagos, E., *op. cit.*, pág. 559.

80. Para todo este complejo mundo literario y artístico: Berheimer, R., *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge 1952. Divide el libro en función de los diferentes sentidos simbólicos que el salvaje va tomando según las circunstancias sociológicas, literarias y artísticas.

81. En este sentido, la división de algunos trabajos sobre el saslvaje destacan esta dicotomía entre lo repulsivo y lo utópico. Ver Lavado Paradinas, P. J., «En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas». CEHA, V. Sección 1, Barcelona 1984.

82. Se han apuntado la lujuria como sentido simbólico de estas figuras, teniendo en cuenta únicamente la tradicional carga negativa del macho cabrío. Martínez de Lagos, E., *op. cit.*, pág. 554.

83. Mateo, I., *op. cit.*, pág. 58.

84. Identificada anteriormente como perros luchando por un queso. Íñiguez, F., *Arte medieval...*, pág. 230.

85. La escena ha sido correctamente descrita recientemente. Martínez de Lagos, E., *op. cit.*, pág. 556.

86. Mateo, I., *op. cit.*, pág. 160. Martínez de Lagos, E., *op. cit.*, pág. 556.

87. «... y vio en sueños una escala fija en la tierra, cuyo remate tocaba el cielo...» Génesis 28, 12. En referencia a la escala de Jacob: «... en verdad os digo que veréis abierto el cielo...» Juan 1, 51.

88. Van Marle, M., *op. cit.*, pág. 495.

89. Reau, L., *El Arte de la Edad Media y la Civilización francesa*, México 1956, pág. 25. Male, E., *El Gótico*, pág. 334.

90. Virgilio no estaba considerado sólo como un poeta antiguo, sino como un habilidoso mago.

91. El Arcipreste de Hita hace una referencia al tema hablando de la lujuria: «Al sabidor, como dice en el testo, engañolo la dueña, quando l'colgó en el cesto, coydando que l'sobía a su torre por esto». Citado por Mateo, I., *op. cit.*, pág. 223.

92. Esta escena ha sido también identificada como dos hombres jugando a las damas. Íñiguez, F., *Arte medieval...*, pág. 229. Martínez de Lagos, E., *op. cit.*, pág. 546.

252

93. Esta última escena ha llevado a identificar todo el capitel con la historia de Santa Margarita y la conversión de San Jorge. Íñiguez, F., *Arte medieval...*, pág. 230.

94. Algunos de los escudos se pueden identificar claramente. Son los de Navarra, Francia y Aragón. Los otros deben pertenecer a familias navarras, como los Subiza o los Guevara.

95. Esta misma actitud vemos en un grupo de tres damas que decoraba uno de los cofres de amor, tan populares durante los siglos XIII al XV. Una en el centro es consolada por otras dos que la flanquean. Van Marle, *op. cit.*, vol. I, fig. 463.

96. Las grandes trompas que anuncian los torneos son el denominador común de la iconografía del tema. Van Marle, *op. cit.*, vol. I, pág. 143.

97. Fernández-Ladreda, C., «Iconografía...», pág. 17. Martínez de Lagos, E., *op. cit.*, pág. 538.

98. El capitel está bastante maltratado sobre todo en sus partes más externas. Los caballeros que entran por la derecha, coincidiendo con el grupo que parece alegrarse, cabalgan con sus lanzas en ristre, mientras que los de la izquierda, donde la doncella es consolada lo hacen desarmados, pareciendo indicar la victoria de unos y la derrota de otros. La teoría es atractiva, aunque no se puede afirmar con seguridad ya que los caballeros de la izquierda pudieron perder las lanzas no en el combate con los otros caballeros, sino en la lucha diaria contra el paso del tiempo. Así parece atestiguado un pequeño pivote sobre el primer caballero, que quizás sirviera para asegurar la lanza cuando la tuvo. A pesar de todo parece demasiada coincidencia que no permanezca ni el más mínimo resto, y que ni siquiera las manos descubran su arranque.

99. Van Marle, *op. cit.*, vol. I, pág. 143-144.

100. En las sillerías de coro aparecen algunos ejemplos de escenas de torneos satirizadas y criticadas, aunque son ya del siglo XV. La autora acepta que ese sentido crítico no esté presente en el XIV, sino que se comienza a manifestar en el XV. Mateo, I., *op. cit.*, pág. 342.

101. Una escena similar aparece en el cuaderno de Villard de Honnecourt, en la lámina 28. Villard de Honnecourt, *Cuaderno*, Madrid 1991. También la vemos a principios del siglo XIV en la decoración del coro de la catedral de Colonia. Normalmente aparecen asociados a escenas festivas, con acróbatas y saltimbanquis. Van Marle, *op. cit.*, vol. I, pág. 130-132. En el propio claustro catedralicio hemos visto una de estas asociaciones de saltimbanqui y lucha, aunque en este caso era con espadas (mainel central de la ventana derecha de la Barbazana).

102. La suerte de matar recibiendo es la más antigua de la lidia. Ortiz Blasco, M. *Tauromaquia*, Madrid 1991, pág. 899.

103. La del tajón «v» desapareció en el siglo XIX. Por eso la contamos entre las originalmente decoradas.

104. Los del ala este tienen decoración vegetal en el borde, excepto los vientos que son los primeros en admitir letras grabadas en su perímetro. Desde Abril biselan el borde del disco donde siguen grabando las letras. A partir del último viento del lado Oeste, aunque mantienen el bisel, sus letras están pintadas. En el lavabo la clave es totalmente plana, con las letras también pintadas. Las del ala sur tienen el bisel más reducido y la mayoría no acogen letras.

105. Esta misma opinión es sostenida por Llorens González, M. D., «La representación de los vientos en la Catedral de Pamplona», *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid 1989, pág. 62.

106. Male, E., *El Gótico...*, pág. 41 ss.

107. Van Marle, *op. cit.*, pág. 295.

108. Génesis 2, 10-15.

109. Van Marle, *op. cit.*, pág. 286-287.

110. Champeaux, G., *Introducción a los símbolos*, Madrid 1985, pág. 88.

111. Para todo lo anterior y otras referencias a la historia de la difusión y nombres de los vientos Llorens González, M. D., *op. cit.*, pág. 54-55.

112. Para las identificaciones, Llorens González, M. D., *op. cit.*, pág. 55 ss.

113. Según Van Marle, frente a la iconografía clásica que representaba a Eolo soplando, el hombre tocando la trompa tiene su origen en las miniaturas bizantinas, y llega a Italia en el siglo XIV. Por la cronología del claustro da la impresión de que esa difusión tuvo que ser anterior. Van Marle, *op. cit.*, pág. 297.

114. Llorens González, M. D., *op. cit.*, pág. 57.

115. Esta anomalía es justificada por algún tipo de error en la lectura de la rosa de los vientos, *ibidem*, pág. 57.

116. Ver Caro Baroja, J., «Representaciones y nombres de meses», *P. V.*, Pamplona, pág. 3 ss.

117. Reau, L., *El Arte de la Edad Media...*, pág. 30. Male, E., *El Gótico...*, pág. 87.

118. Male, E., *El arte religioso*, México 1952, pág. 55.

119. En la Edad Media el año comenzaba en fechas que variaban según las regiones. Así se computaba el año desde la Anunciación, el nacimiento de Cristo, la circuncisión o la Pasión del Señor. En algunos lugares comenzaba el año el 25 de diciembre, o el uno de enero, y en otros, en marzo o abril. Giry, A. *Manuel de diplomatique*, New York, 1970, pag. 122-123. Esta oscilación se reflejaba en algunos calendarios esculpidos, aunque de forma bastante excepcional. Comenzaban por lo general en enero, aunque se dan casos del comienzo en diciembre (Reims) o marzo (Saint Savin). Male, E., *El Gótico...*, pág. 87.

120. Hay que tener en cuenta que estamos hablando del proyecto que tenían los canónigos en la cabeza cuando se comenzó la panda Norte. Luego las obras siguieron su evolución ajenas a las previsiones, ya que no se llegó a concluir en un único impulso toda ella, aunque para entonces las primeras claves ya estaban colocadas, y determinaron la posición de las demás. Además, con la construcción del ala Norte se conseguía ya un amplio espacio procesional que comunicaba la catedral con las demás dependencias claustrales. Parece lógico que los canónigos tendieran a colocar enero en primer lugar del ala Norte temiendo que si una vez terminada el ala Norte, las obras se paralizaban, el calendario quedara sin comienzo.

121. Male, E., *El Gótico...*, pág. 88.

122. Esta asociación del Agnus Dei a los ríos del Paraíso y a los evangelios nace en el primer arte cristiano. Reau, L. *Iconographie...*, T. II pag. 80. Se puede ver en las tapas de cobre de un manuscrito del siglo XII, que se conserva en el museo de Cluny, donde el Agnus Dei está representado entre los cuatro ríos, sustituyendo la fuente de la que afloran. Una reproducción en Van Marle, *op. cit.*, pág. 293. También aparece este tema desarrollado en Champeaux, G., *op. cit.*, pág. 260.

123. Llama la atención que aparezca en un lugar tan preeminente la figura de San Blas, aunque en la época de construcción de este ala debía ser un culto extendido, ya que en 1339 se fundó la cofradía de clérigos de San Blas en la Iglesia de San Nicolás. Quizás sea una fecha indicativa sobre la cronología del ala Sur, ya que la presencia de San Blas como pareja de la crucifixión en el centro del ala indica un momento de gran popularidad del santo, coincidente con la fundación de la cofradía, y por tanto posiblemente cercanas en el tiempo.

Las dependencias claustrales

1. Ver *Arquitectura...*

2. Los dragones pequeños son similares a los de la lujuria, y la posición de las piernas de esta es similar a la del agricultor. Su rostro barbado se une con el del cazador y las hojas que lo decoran lo relacionan con los hombres vegetales. A su vez el ciervo tiene paralelismos con el perro de la caza.

3. En el archivo fotográfico de Uranga, actualmente en la Institución Príncipe de Viana, se pueden contemplar este tipo de fotografías. También aparecen en Íñiguez, F., *Arte medieval...*

4. Como la propia palabra lo indica el cordero vegetal nacía de los árboles. Parece ser que se identificó el tejido del algodón que llegaba de Oriente con la piel fina y suave de un cordero no animal, sino vegetal. Teofrasto llamó a la semilla del algodón «melón», que significaba fruto arbóreo y carnoso, destacando las cualidades del fruto. Los traductores se

vieron obligados a traducirlo como «carnero vegetal», consiguiendo que lo que era lenguaje figurado se convirtiera en realidad legendaria. LEY, W., *El pez pulmonado, el dodó y el unicornio,* Madrid 1963, pág. 88-91.

5. VILLARD DE HONNECOURT, *op. cit.*, lám. 43.

6. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 277.

7. Su origen se ha buscado en las máscaras etruscas y romanas DE LAS HERAS NÚÑEZ, M. A., «La máscara que arroja dos haces de canúnculos por su boca», *Cuadernos de Arte e Iconografía,* Madrid 1989, t. 2, n. 3.

8. Los «greenman» que sacan dos canículas vegetales por la boca se han identificado como un simbolismo binario: la vida y la muerte, el bien y el mal. Quizás este sea el caso de los hombres vegetales de la galería de Ujué, pero no de los de Pamplona. DE LAS HERAS NÚÑEZ, M. A., *op. cit.*, 4 apartado.

9. Aparecen iconografías interpretadas en este sentido en: MATEO, I., *op. cit.*, pág. 307. VAN MARLE, *op. cit.*, pág. 273, vol. I, aunque ninguna recuerda el sentido que la de Pamplona pueda tener.

10. Es una fábula de Odón de Cheritón, cuya referencia literaria ya ha aparecido en otros lugares del claustro. HERVIEUX, C., *op. cit.*, pág. 412.

11. Se ha identificado también como hombre tocando la gaita. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*

12. YARZA, J., *La Edad Media. Enciclopedia del Arte Hispánico,* Madrid 1982, pág. 319. A partir de ahora YARZA, *La Edad Media...*

13. Estos temas son recurrentes en la iconografía popular del claustro mostrando un profundo sustrato cultural que culpabilizaba a la mujer de la caida y obligaba al hombre a controlarla y castigarla. DUBY, G. & PERROT, M. *op. cit.* vol. II, pag. 26 y ss.

14. FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana,* Pamplona 1990, pág. 271. De aquí en adelante FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería....*

15. Esto era lo más frecuente en la imaginería medieval mariana de la primera mitad del siglo XIV. FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería...*, pág. 274.

16. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 243. FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería....* pág. 276.

17. Para más detalles ver la nota 28 de anterior capítulo. Su relación con la resurrección de Cristo en REAU, L., *op. cit.*, pág. 26.

18. Es natural representarlo asi cuando la simbología no aluda a nada concreto más allá del propio contenido de la lucha del caballero y el león. Así aparece en la portadita interior del Refectorio, en Santa María de Ujué, etc.

19. Esa imposibilidad fue apuntada por FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería....* pág. 275, nota 18.

20. MATEO, I., *op. cit.*, pág. 123.

21. *Ibídem.* pág. 116.

22. Curiosamente en la fotografía publicada en el Ars Hispaniae, el segundo ángel aparece completo, al igual que en algunas de las fotografías de Uranga en el archivo de Príncipe de Viana. En otras la figura aparece descabezada. En la guía de Del Burgo ha desaparecido toda la figura. En la fotografía del Ars Hispaniae toda la efigie tiene un brillo especial, que da a entender que acababa de ser restaurada. Esta restauración se debió hacer básicamente reconstruyendo las partes maltrechas con materiales muy blandos y madera, que aunque inicialmente le daban un buen aspecto, pronto se fueron deteriorando hasta que la mayoría de los reunidos han desaparecido por completo. DURAND, A. y ARNAUD, J., *op. cit.*, fig. 136. DEL BURGO, M. A., *La catedral de Pamplona,* León 1977, fig. 56.

23. La figura de un león a los pies de un obispo venía a simbolizar la fortaleza. REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI, tipología e iconografía,* Madrid 1987, pág. 209.

24. Si queremos hacernos una idea del aspecto de la escultura pintada, ver la citada fotografía del Ars Hispaniae. Nota 22. La figura manifiesta las superficies pulidas, donde resbala la luz con su brillo. Este efecto no existe en la actualidad, ya que la superficie de la piedra, sumamente porosa absorbe la luz completamente.

25. Tal y como hoy la vemos, no se entiende que fuera encargo de un obispo con la personalidad e interés artístico de Barbazán, sin duda conocedor de magníficos sepulcros como los labrados en Toulouse o Avignon.

26. Tenemos constancia documental de la colocación de la tumba desde diciembre de 1383. GOÑI GAZTAMBIDE, J., «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona», *P. V.*, vol. XVI (1955), pág. 140. De aquí en adelante GOÑI, J., «Nuevos documentos...». Obviamente no quiere decir esto que no pudiera estar allí antes. El cuerpo de Barbazán se halla efectivamente enterrado en la Barbazana. Fue localizado por el canónigo Manuel Mercader, que encontró el cadáver en buen estado, enteramente cubierto por una capa de cal, con las vestiduras pontificales completas. Estuvo expuesto durante nueve días en la capilla de las Navas, y dicen las crónicas que acudió a verle un enorme gentío. ALVARADO, F. de, *Guía del viajero en Pamplona,* Madrid 1904, pág. 40.

27. Se ha apuntado su atribución a Diego de Azteráin en DURAND, A. y ARNAUD, J. *op. cit.* pag. 147. Su nombre aparece en un documento de 1351 como «maestro mayor de la obra de mazonería». GOÑI, J., «Nuevos documentos...», pág. 136. Verdaderamente es una hipótesis tentadora. Es la misma denominación que años más tarde se asignará a Johan Lome. Sin embargo no sabemos con seguridad cuándo se realizó la tumba de Barbazán, aunque, dado que es por esas fechas cuando vuelve a la ciudad después de una larga ausencia, seguramente estaba más cerca de la fecha de su muerte, y para entonces es probable que vinieran a trabajar al claustro pamplonés maestros foráneos, como veremos luego.

28. Cabía también la posibilidad de que Barbazán encargara el sepulcro en un momento indeterminado de su episcopado, evidenciando el carácter previsor que constataremos en otros prelados del siglo siguiente, aunque varias razones nos permiten rechazar la hipótesis. Que no se realizara el sepulcro completo, con su cama mortuoria y decoración escultórica, sino sólo el yacente. Que al estar durante la década de los cuarenta apartado de Pamplona, lo tuviera que encargar antes de esa fecha, previsión que parece exagerada. Y finalmente, que el estilo lo une más a la Puerta Preciosa que a ningún otro elemento del claustro, y ésta tiene que ser, en todo caso, muy del final de su episcopado.

29. Fue publicada por primera vez en GUDIOL, J., «Datos para la Historia del Arte de Navarra», *P. V.*, Pamplona 1944, pág. 287.

30. La fecha leída en la inscripción siempre había sido 1330. Su lectura ha sido corregida por MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *Monarquía y arte en Navarra. Siglos XIV y XV,* Madrid 1992, pág. 12.

31. Estas grandes composiciones escultóricas siempre seguían las Sagradas Escrituras de forma ordenada y ejemplarizante, por lo que hoy se muestran más claras. El nivel artístico de sus esculturas solía representar siempre el punto álgido de los talleres catedralicios.

32. El estudio de estas piezas, siempre más misteriosas y extrañas, se ha movido entre dos extremos enfrentados. La búsqueda simbólica casi esotérica, y el desdén de lo simplemente decorativo.

33. VÁZQUEZ DE PARGA, L., «El Maestro del Refectorio de Pamplona», *P. V.*, Pamplona 1948, pág. 145-152. A partir de ahora VÁZQUEZ DE PARGA, L., «El Maestro del Refectorio...»

34. DURAND, A. y ARNAUD, J., *op. cit.*, pág. 144. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 24. Más actualmente: YARZA, J., *La Edad Media,* pág. 320. AZCÁRATE, J. M., *El arte gótico en España,* pág. 213.

35. Las ménsulas se citan numeradas del uno al catorce. La número uno es la del Buen Salvaje, que encontramos a la derecha de la puerta de entrada. Las demás siguen el sentido contrario de las agujas del reloj.

36. VÁZQUEZ DE PARGA, L., «El Maestro del Refectorio...», pág. 149.

37. Sobre el buen salvaje, ver todo lo citado en lo referente a los capiteles del claustro.

38. De hecho, hasta ahora, no había sido identificado como tal.

39. CASARIEGO, E., *op. cit.*, pág. 111. La cacería de ronda consistía en que los perros de presa sujetaran al jabalí hasta que el cazador desmontaba, y mataba al animal con chuzo y cuchillo. Este tipo de caza se llevaba a cabo en las noches de luna llena cuando los jabalíes bajaban a pastar bellotas. Era un tipo de montería arriesgada, que todavía se practicó en el siglo XX, sobre todo en Extremadura.

40. «Montando et descendiendo et firiendo muchos golpes estrannos y maravillosos en que los hombres toman muy gran placer». Don Juan Manuel. Libro de los Estados. Citado por MARTÍNEZ DE LAGOS, E., *op. cit.*, pág. 540.

41. Es muy interesante el gran parecido del cabello de esta figura y el Hércules de la ménsula de la Virgen del Consuelo de la Capilla Barbazana, que aporta un rasgo de estilo común al trabajo de un mismo taller.

42. VILLARD DE HONNECOURT, *op. cit.*, pág. 16. Ilust. 47.

43. Coincide, tanto en posición como en aspecto, con la única ménsula con decoración animal del crucero de la Catedral de Burdeos, más o menos de la misma cronología. Da la impresión de que circularan repertorios de temas y figuras, comunes a talleres escultóricos cercanos, e interrelacionados. Como se mostrará posteriormente los lazos entre la escultura pamplonesa y la del crucero de la Catedral bordelesa son inequívocos.

44. También ha sido interpretada como dos perros devorando un águila. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 24.

45. También ha sido interpretada como saltimbanqui vestido de Príncipe. *Ibidem.*

46. El contenido simbólico de esta ménsula es el más difícil de determinar de todo el refectorio. En principio se había identificado como un mono, aunque sus garras y aspecto

diferente al mono de la primera ménsula parecen desmentirlo. Además, el mono, en la Edad Media, solía contener una carga simbólica negativa que aquí no aparece. Ver Mateo, I. *op. cit.* pag. 88 y ss. Recientemente se ha identificado como un oso. Malaxecheverría, I. *El bestiario esculpido en Navarra.* Pamplona, 1990, pag. 225. Hay que reconocer que la imagen del animal, si efectivamente es un oso, no está muy conseguida, aunque la deformación de su imagen era normal en la Edad Media. Su capacidad para levantarse sobre sus cuartos traseros le asimilaba algunas veces a la fisonomía humana (ver la ménsula del oso en la catedral). Además, dos destellos parecen reafirmar esta identificación: por un lado las garras con uñas potentes que exhibe. Por otro lado una leyenda medieval que parece recoger. Ciertamente su posición se asemeja a un animal saltando, aunque de su trasero surje una masa indeterminable. Según una extendida leyenda medieval los osos daban a luz un cuerpo informe que después modelaban con sus lenguas. Ver Mateo, I. *op. cit.* pag. 96. Esta hipótesis es la que mejor se integra en el marco simbólico de las ménsulas del refectorio ya que muestra una naturaleza en estado puro perfectamente integrada en su entorno.

47. La fotografía citada la podemos ver en Vázquez de Parga, L., «El Maestro del Refectorio...», lám. VIII.

48. En la cultura medieval se confundían el aspid con el dragón y la serpiente, resultando un todo único. Malaxecheverría, I. *op. cit.* pag.101. Y los aspides se volvían mansos con la música. Male, E. *El gótico.* pag. 64. Si son realmente aspides, el sentido unitario del conjunto se fortalece, ya que entrarían directamente en relación con los músicos, siguiendo un sentido temático similar al de Orfeo.

49. Baltrusaitis, J., *La Edad Media Fantástica,* Madrid 1983, pág. 156.

50. Identificado por Fernández-Ladreda, C., *La iconografía...,* pág. 14.

51. Esta tendencia al clasicismo se considera relativamente usual cuando los temas tratados tenían un origen clásico. Panofsky, E. y Saxl, F., *La mythologie classique dans l'arte medieval,* Brionne 1990, pág. 8.

52. No toca la lira, como dice el texto clásico, sino el rabel. La iconografía de Orfeo no le presenta siempre con el mismo instrumento, y es bastante común verlo tocando el rabel en lugar de la lira.

53. Ovidio, *La Metamorfosis,* Madrid 1963, pág. 187.

54. *Ibidem,* pág. 197.

55. Panofsky, E. y Saxl, F., *op. cit.,* pág. 8, fig. 3. Sobre la perduración e interés acerca de la obra de Ovidio en la Edad Media ver: Male, E., *El Gótico...,* pág. 336-337.

56. Su expresión también ha sido entendida como de miedo, y relacionada con una leyenda de un condenado a morir por un toro que finalmente demuestra su inocencia, al coger al toro por los cuernos y quedarse estos desprendidos. Íñiguez, F., *Arte medieval...,* pág. 31.

57. Identificada como vihuela de mano por Fernández-Ladreda, C., *Imaginería...,* pág. 12.

58. Este es el efecto que Íñiguez denominó «pelos y barba duros», Íñiguez, F., *Arte medieval...,* pág. 24. Contrasta notablemente con las características de la composición de cabellos de las primeras ménsulas, siempre plásticas y ordenadas, tendiendo hacia lo helicoidal y lo simétrico. Da la impresión de un cambio de maestro importante, que también se percibe en otros detalles, aunque el del cabello es el más notorio.

59. Identificado por Fernández-Ladreda, C., *Imaginería...,* pág. 10 e Íñiguez, F., *Arte medieval...,* pág. 24.

60. Vázquez de Parga, L., «El Maestro del Refectorio...», pág. 149.

61. Esta unión con lo inglés aparece en Íñiguez, F., *Arte medieval...,* pág. 27. Le sirve como prueba, junto con otras menores para colocar las obras del Refectorio y la capilla Barbazana en la órbita del arte inglés.

62. Las consideran como una pequeña obra maestra. Íñiguez, F., *Arte medieval...,* pág. 24.

63. La relación con una máscara en Vázquez de Parga, L., «El Maestro del Refectorio...», pág. 150.

64. Una división parecida es establecida por Iñiguez, aunque quizás las separa en demasía. Íñiguez, F., *Arte medieval...,* pág. 24.

65. Baltrusaitis, J., *op. cit.,* pág. 9.

66. Yarza, *Formas artísticas de lo imaginario,* Barcelona 1987, pág. 22.

67. Esta reconciliación del hombre con la naturaleza se desarrolla por dos vías distintas. Una se expresaba por la fraternidad del hombre con las realidades vivas, en cuanto que eran criaturas de Dios. Estamos ante el hermano sol, la hermana luna, el viento y el agua del mundo teológico-natural de San Francisco. Otra, partiendo de Aristóteles, profundizaba en la Naturaleza, no como una derivación de la bondad de Dios, sino como objeto de conocimiento independiente. Conocerla, era para ellos, dar gloria a Dios. La historia de la naturaleza se integraba en la historia del espíritu, y se descubría en toda su consistencia y dignidad. Es la idea de Naturaleza de Santo Tomás y San Alberto Magno. Villanova, E., *Historia de la teología cristiana,* vol. 1, Barcelona 1987, pág. 787 ss.

68. Para todo esto ver Villanova, E., *op. cit.,* 878 ss.

69. El cabildo pamplonés estaba bastante bien integrado en las grandes líneas de comunicación cultural que enlazaban las ciudades de la Europa meridional. Mantiene múltiples lazos con Toulouse que posteriormente analizaremos que era etapa obligada en los viajes a Avignón, por esos años sede papal. Los canónigos solían desarrollar en Toulouse, u otras universidades, su período final de formación, lo que les ponía en contacto con las tendencias culturales y filosóficas más avanzadas. Uno de los que durante varios años estudió fuera de Pamplona fue Juan Périz de Estella, promotor de la obra del Refectorio.

70. Bertaux, E. Citado por Vázquez de Parga, L., «El Maestro del Refectorio...», pág. 145, nota 4.

71. Vázquez de Parga, L., «El Maestro del Refectorio...», pág. 147.

72. Yarza, *Formas artísticas de lo imaginario,* Barcelona 1987, pág. 22.

73. Azcárate, J. M., *El Arte Gótico en España,* pág. 213.

74. Se conocen los siguientes datos seguros de su biografia. En noviembre de 1291 el obispo Miguel Sánchez de Uncastillo le concede licencia para que frecuente un Estudio General durante cuatro años: Goñi , J., *Catálogo del Archivo de la Catedral de Pamplona.* Pamplona 1965, pag. 190. Debió de realizar esos estudios en Toulouse, ya que unos años después, en 1302 figura como procurador del nuevo arcediano de tabla García de Deza, canónigo regular de Toulouse, a quien conocería en esa ciudad ya que nunca se trasladó a Pamplona. *Ibidem,* pag. 208. Juan Périz aparece de nuevo en Pamplona en 1307. Goñi, J. *Historia de los obispos de Pamplona.* Pamplona, 1979, vol. II pag. 23. A partir de entonces su nombre figura regularmente en la documentación. En 1315 se construye una casa en la Navarrería. Goñi, J. «Nuevos documentos...» pag. 240. En 1332 funda una capellanía, *Ibidem,* pag. 286, y finalmente, en marzo de 1335 aparece ya como difunto. *Ibidem,* pag. 290.

75. Vázquez de Parga, L., «El Maestro del Refectorio...», pág. 150. Para unificar el aspecto de la madera con la piedra se embadurnó todo el conjunto con una densa capa gris de pintura ocultando la policromía que inicialmente debería tener. Este autor, en la lámina XXXII tapa con negro los lugares donde se aprecia esta desdichada intervención.

76. La creencia en su existencia real perduró hasta el siglo XVIII. Ley, W., *op. cit.,* pág. 29.

77. *Ibidem,* pág. 33.

78. *Ibidem,* pág. 37.

79. Reau, L., *op. cit.,* pág. 26. Trens, M., *Iconografía de la Virgen en el Arte español,* Madrid 1947, pág. 147.

80. Vázquez de Parga, L., «El Maestro del Refectorio...», pág. 150.

81. Esta escena también ha sido identificada como una joven que se mesa los cabellos espantada, Vázquez de Parga, L., «El Maestro del Refectorio...», pág. 150.

82. Es un gesto que parece una bendición realizada al revés. Se ha identificado como un gesto maléfico, relacionándolo con el concepto medieval de «Mundo al revés». En este caso da la impresión de que no tiene otro sentido que el de mostrar la inocencia de la dama, poniéndose en las manos de Dios para que el resultado de la prueba sea positivo.

83. Vázquez de Parga, L., «El Maestro del Refectorio...», pág. 150.

84. Es el «Speculum sine macula» o «espejo nítido» de libro de la Sabiduría, Hall, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos,* Madrid 1987, pág. 319.

Las grandes portadas del claustro

1. Realmente no es fácil encontrar en la Europa del siglo XIV, un conjunto de cinco portadas, que desarrollen programas iconográficos tan completos y variados, tanto en temática como en estilo.

2. Se fecha sobre 1230. Sauerlander, W., *Le sculpture gothique en France,* Munich 1970, il. 131.

3. Vázquez de Parga, L., «La dormición de la Virgen en la Catedral de Pamplona», *P. V.,* Pamplona 1946, pág. 241. De aquí en adelante Vázquez de Parga, L., «La Dormición...».

4. *Ibidem,* pág. 253.

5. El texto invisible hoy en su totalidad ha sido recogido por Alvarado, F. de, *op. cit.,* pág. 37.

6. ¿Qué es aquello que sube del desierto, como columna de humo, como humo de incienso y mirra y de todos los perfumes ex-

quisitos? Cantar de los Cantares 3, 6. Como se puede observar sólo coinciden el principio y final de la pregunta.

7. El rezo de los Ave Marías fue instituido por el Papa Juan XXII, en 1316. Barbazán lo introdujo en la Diócesis. Posteriormente en 1354 ordenó la forma que debía tener el oficio divino desde la vigilia de la Asunción. Allí es donde aparece la frase «Assumta est Maria in celum». ARIGITA, M., *La Asunción de la Virgen y su culto en Navarra*, Madrid 1910, pág. 53.

8. Por ejemplo PÉREZ DE URBEL, J., *Misa devocionario y ritual*, Madrid 1950, pág. 1.805.

9. Esta forma de manifestar tristeza será muy común en los sepulcros y la veremos manifestada en los cortejos de plorantes de los sepulcros de la propia catedral del siglo siguiente.

10. Realmente una forma oval, sin policromía, nace tras la cabeza de la Virgen. Parece representar una metáfora de esa luz sobre la que los textos son unánimes. El alma de la Virgen tenía aspecto humano, y una blancura y resplandor que otorgaba su carácter libre de pecado. «Una blancura que sobrepasaba siete veces la del sol», relata Juan Arzobispo de Tesalónica. *Los Evangelios apócrifos*. Madrid, 1956, pag. 676.

11. Curiosamente en las fotos del Archivo de Uranga, conservadas en la Institución Príncipe de Viana, se ven las dos alas, al igual que en otras publicaciones relativamente recientes como en DEL BURGO, M. A., *op. cit.*, pág. 53-55. En la actualidad ha perdido la exterior.

12. Es difícil averiguar de cuando es esta adición al tímpano. Al ser de madera policromada, y estar relativamente en buen estado a pesar de tener restos de carcoma, da la impresión de que no es muy antigua. Incluso su estilo de plegados y composición niegan su posible origen medieval. Tuvo que abrirse algún hueco o desprendimiento importante en el tímpano para que se plantearan la necesidad de completarlo con una nueva figura. Hubo una circunstancia que lo pudo provocar: la explosión de una bomba en el sobreclaustro, casi sobre la misma puerta, en 1823. Dañó la clave correspondiente a junio, y con ella a su bóveda, que tuvo que ser rehecha. La onda expansiva debió de afectar a toda la estructura de la panda norte. Quizás fue entonces cuando se produjo la adición.

13. Aparecen en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo, de hacia 1300. En la puerta del crucero norte de la Catedral de San Andrés de Burdeos de entre 1330-1335, y por último en la portada principal de la catedral de Vitoria, del último tercio del siglo XIV. Lo llamativo de todas ellas es la decoración floral que recorre las jambas, dintel y mainel.

14. Todas las figuras identificadas por FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *La iconografía...*. pág. 5.

15. Jueces 13-16.

16. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*. pág. 9-10. AZCÁRATE, J. M., *El Gótico en España*, pág. 213. YARZA, J., *La Edad Media...*. pág. 321.

17. LAMBERT, E., «La Catedral de Pamplona», *P. V.* Pamplona 1951, pág. 18.

18. Ver *Arquitectura*.

19. Para la cronología y todo lo referente a la imagen de la Virgen ver: FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval...*. pág. 278 ss.

20. Este paralelismo era muy extendido y cultivado. Lo veremos en otros lugares del claustro. SILVA VERÁSTEGUI, M. S., *Iconografía gótica en Álava*, Vitoria 1987, pág. 33.

21. VÁZQUEZ DE PARGA, L., *La Dormición...*. pág. 257.

22. Este grupo de ángeles son necesarios por razones compositivas. Los textos sólo hablan de el gran número de ángeles que acompañaban a Jesús.

23. Donde más relevancia adquiere esta escena es en JACOBO DELLA VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid 1982, pág. 491.

24. En general el texto que más incide en describir las características de la escena, así como su dolor y dramatismo, es la Leyenda dorada. «Y al ver a María muerta se entristecieron tanto que comenzaron a gemir y a llorar», *ibídem*, pág. 491-492.

25. Ese momento en BOVER, J. M., *La Asunción de María*, Madrid 1947, pág. 311.

26. Evidentemente tenía que haber una fuerte tradición popular que colocara a San Pablo en lugar de San Juan, ya que todos los textos son unánimes en cuanto a la presencia de éste en la cabecera del lecho de María. Es una muestra más de que textos y tradición se mezclaban continuamente.

27. MALE, E., *El Gótico*, pág. 267.

28. *Ibidem*, pág. 267.

29. FOCILLON, H., *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*, Madrid 1988, pág. 207.

30. Entre otros, manifestaron esta opinión: DURAND, A. y ARNAUD, J., *op. cit.*, pág. 147. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia de la escultura*, Madrid 1976, pág. 180, AZCÁRATE, J. M., *El Gótico en España*, pág. 213. YARZA, J., *La Edad Media*, pág. 322.

31. TORRES BALBÁS, L., «Filiación arquitectónica de la Catedral de Pamplona», *P. V.*, Pamplona 1946, pág. 489.

32. YARZA, J., *El Arte Gótico (Vol. II)*, Madrid 1989, pág. 64. ESPAÑOL BELTRÁN, F., *El Arte Gótico (Vol. I)*, Madrid 1989, pág. 81.

33. Como muestra de esta variedad de posturas vamos a citar a cada autor y la cronología que propone. Azcárate finales del primer cuarto del siglo. Íñiguez entre 1300 y 1330. Lambert hacia 1330. Yarza la coloca ya en la segunda mitad del siglo. Gárriz Ayanz hacia 1400. Torres Balbás fecha la puerta hacia 1330, pero el tímpano ya en la segunda mitad del siglo. Los demás no se definen claramente.

34. Ver *Arquitectura*.

35. Torres Balbás, aunque con otra intención, lanzó una teoría muy atractiva. Se hizo la puerta, y luego se desmontó para colocar el tímpano. Este trabajo, técnicamente posible, no parece muy lógico si tenemos en cuenta que la diferencia entre tímpano y puerta no va más allá de quince años, y el diseño y realización de los elementos tuvo que ser progresivo.

36. Wittkower analiza este tipo de trabajo en el caballero de Bamberg y en la fachada de la catedral de Orvieto. Es uno de los sistemas de trabajo que más preparación requerían por parte del maestro del taller. Encuentra sus orígenes en las obras de las grandes catedrales francesas. WITTKOWER, R., *La escultura proceso y principios*, Madrid 1981, pag. 73.

37. En Bambers y Orvieto se finaliza el trabajo en sus partes más comprometidas una vez que las piezas estaban colocadas. *Ibidem*, pág. 73 y ss.

38. Estos pequeños problemas eran normales, aunque una vez colocadas las piezas se realizara una labor de ajuste. WITTKOWER, R., *op. cit.* pag. 78.

39. Es completamente excepcional que el dintel, habiendo decorado hasta el último rincón de la portada quedara liso. No se conoce ningún precedente significativo. Este hecho refuerza la impresión de que la portada siguió una evolución constructiva irregular, que da a entender una labra en fases sucesivas, dependiendo siempre de la resolución definitiva del tímpano.

40. MESURET, R., «De Pamplona a Toulouse», *P. V.*, Pamplona 1951, pág. 17.

41. GOÑI, J., *Los Obispos...*, vol. II, pág. 68.

42. *Ibidem*, pág. 159.

43. *Ibidem*, pág. 163. También en JIMENEZ GUTIERREZ, J., «El cabildo pamplonés en el siglo XIV. Un análisis prosopográfico», *P. V.*, Pamplona 1992, pág. 402.

44. LACARRA DUCAY, M. C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona 1974, pág. 203. Se le da licencia para frecuentar un Estudio General durante cuatro años, aunque por sus relaciones con García de Deza se puede sospechar que siguió sus estudios en Toulouse. Ver GOÑI, J. «*Catálogo del archivo de la Catedral de Pamplona*.» Pamplona, 1965, pag. 190 y nota 74 del capítulo anterior.

45. *Ibidem*, pág. 203.

46. GOÑI, J., *Los Obispos...*, vol. II pag 84 y ss.

47. MUNT, B., «Der zyklus der chapelle de Rieux und seine kunstlerische nachfolge», *Jahrbuch der Berliner Museum*, 1967, pág. 26 ss.

48. CAZES, O. «Sculptures Gothiques», *Journal des Collectiones*, n. 2. MUNT, B. *op. cit.* pag. 30.

49. MUNT, B., *op. cit.*, pág. 30 ss. También manifiesta una opinión similar PURLIAT, M. *Introducción al arte medieval en occidente*. Madrid, 1988, pag. 241.

50. PRIM, M., «La sculpture a Toulouse a la fin du XIII et au debut du XIV siecle», *Archeologie Occitane*, Paris 1976, pág. 187.

51. Las características más celebradas del taller de Rieux son las siguientes: pronunciado movimiento de caderas, preciosismo barroco en el tratamiento de pliegues, gusto por el detalle y lo anecdótico, tratamiento geometrizado del cabello y gusto por las precisiones anatómicas.

52. MUNT, B., *op. cit.*, pág. 50.

53. CAZES, O., *op. cit.*

54. MUNT, B., *op. cit.*, pág. 50.

55. LACARRA DUCAY, M. C. op. cit. pag. 203.

56. De aquí la diferencia de estilos también visible en la puerta del Refectorio, realizada más o menos en fecha similar.

57. Para esas fechas estaban terminadas las puertas del Refectorio y del Arcedianato, las ménsulas de la Barbazana, y la decoración esculpida del claustro ya construido. Este taller colabora en la decoración del Refectorio, y labra el tímpano de la Puerta del Amparo y las esculturas de las jambas de la Barbazana. Sólo faltaban los sepulcros y la Preciosa. Da la impresión de que Barbazán no estaba interesado en la talla de su sepulcro todavía. Respecto a la Preciosa, aún debía construirse la panda claustral que la acoge.

58. Por sus conocimientos de los sistemas de trabajo de los grandes talleres, manifestados en la división, proyecto y realización del tímpano en escena única, se puede sospechar que su formación no se realizara en Toulouse, sino que llegara allí de alguno de

los grandes talleres del norte, de Reims o Colonia. Ver WITTKOWER, R. op. cit. pag. 73.

59. Nos inclinamos más por esta segunda opción por tres motivos principales. Las esculturas que se le asignan en la obra de la Capilla de Rieux, están fuera del apostolado, núcleo central de su decoración y seguramente primer grupo escultórico en realizarse. Sea como fuere, no parece lógico pensar que si para 1333 había realizado ya dos esculturas de un proyecto tan importante, lo abandonara para venir a trabajar a Pamplona. En tercer lugar, si hubiera sido así, la cronología se comprime, situando entre 1333 y 1335 la labra de las esculturas de Rieux y la participación en la decoración del Refectorio. Parece claro que llegó a Pamplona desde Toulouse, donde participaría en alguna de las múltiples obras que estaban en curso de realización. En Pamplona trabajó hasta finales de la década de los treinta. Finalmente vuelve a Toulouse para participar en la terminación de la decoración de la Capilla de Rieux.

60. MUNT, B., *op. cit.*, pág. 54.

61. La sala capitular se solía colocar junto a la sacrsitía en el ala este de los claustros. Múltiples ejemplos y planos en BRAUNFELS, W., *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona 1975. pag. 132 y ss.

62. GOÑI, J., «Nuevos documentos...», pág. 140 ss.

63. Ver *Arquitectura*. El vano de la puerta fue muy alterado con adicciones y pastiches. Su restauración y limpieza profunda transformaron el aspecto actual de las tracerías.

64. La mano que empuña la espada se ha recompuesto, aunque parece la original. Está cortada a la altura de la muñeca, aprovechando el vuelo de la manga.

65. Hechos de los Apóstoles 9, 1-2.

66. Hechos de los Apóstoles 9, 4-7.

67. El escudo del caballero se ha identificado con el de Navarra y el guerrero a caballo con Sancho el Fuerte. Esta interpretación, aunque sugestiva, parece eminentemente legendaria. Es un escudo blocado, sin contenido heráldico, sino únicamente militar. Las blocas eran refuerzos radiales. Ver V.V.A.A. *Sedes reales de Navarra*. Pamplona, 1991. pag. 36. Podemos ver un escudo similar en el San Miguel de su homónima estellesa.

68. Iñiguez fue el primero en destacar la relación de ambas obras. IÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*. pág. 21.

69. En sus apéndices Male recoge diferentes seriaciones historiadas de las catedrales francesas, y en cuanto al ciclo de la pasión, una buena parte de ellas comienza por la entrada a Jerusalén. MALE, E., *El Gótico...*. pág. 393 ss.

70. *Ibídem*. pág. 200.

71. *Ibídem*. pág. 200.

72. Ver *Arquitectura*.

73. GÁRRIZ AYANZ, J., *La Catedral de Pamplona*, T.C.P.. Pamplona, pág. 26.

74. Los ciclos de la Pasión solían comenzar con la entrada a Jerusalén, porque se entendía que con esta entrada regia, Jesús quiso señalar la que iba a ser la causa de su muerte, inscrita en la cruz: Rey de los judíos.

75. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*. pág. 12.

76. Mateo 21, 1-9.

77. Mateo 26, 23.

78. El pez simboliza a Cristo. ANSOLEAGA, F., «Claustro de la Catedral de Pamplona. Puerta del Refectorio», *B.C.M.N.*. Pamplona 1913, pág. 44.

79. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*. pág. 12.

80. La fachada de Ujué se ha relacionado con el claustro de Pamplona y la puerta preciosa. GARCÍA GAINZA, C., *Catálogo Monumental de Navarra. T. II*. Pamplona 1982, pág. 517. La cena del Santo Sepulcro de Estella sigue la narración evangélica de Juan.

81. Para todo lo referente a Juan Oliver ver LACARRA DUCAY, M. A., *op. cit*. pag. 182 y ss.

82. MALE, E., *El Gótico*, pág. 218.

83. No suele ser tarea fácil unir directamente la iconografía religiosa y los acontecimientos históricos, aunque en esta ocasión, la historia social es argumento fundamental para comprender que la iconografía de la portada no era algo propio sólo de teólogos y eclesiásticos, sino que en este caso reflejaba una situación social. Efectivamente, en 1328 se produjo el asalto de las casas y establecimientos judíos en la ciudad, integrado en una revuelta general a toda Navarra que tuvo sus capítulos más sangrientos en Estella. El desorden fue tal que en 1336 se decidió construir la judería en las cercanías de la Catedral. GARCÍA ARENAL, M. y LEROY, B., *Moros y cristianos en Navarra en la baja Edad Media*. Madrid 1984, pág. 192-193.

84. Juan 19, 23-30.

85. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*. pág. 11. Para este autor puede incluso ser una copia de menor calidad de la portada estellesa, aunque por las mismas razones la influencia pudiera ser inversa. Esta teoría, sin más argumentos que los empleados, parece más lógica.

86. JACOBO DELLA VORAGINE, *op. cit.*, t. I, pág. 233.

87. Sigue los Evangelios de Mateo y Marcos. Mateo 28, 1-6; Marcos 16, 1-6.

88. Aparece en los cuatro Evangelios.

89. Su fuente de difusión fue la leyenda dorada. JACOBO DELLA VORAGINE, *op. cit.*, t. I, pág. 232.

90. Se ha relacionado con la puerta Preciosa no con la del Arcedianato. GARDELLES, J., *Aquitaine gothique*, París 1992, pág. 29.

91. Al estar las esculturas bastante castigadas, han perdido sus brazos y por tanto llevan a confusión. La duda estriba en si representa el tema del «noli me tangere», también recogido en Pamplona, o si es la aparición de Jesús a la Virgen. En Pamplona, la composición con árbol se aplica a la aparición a la Virgen, que prácticamente es un calco de la de Huesca. La actitud de la figura femenina en Huesca parece la de orar, como en Pamplona, no la de tocar a Jesús (representada en Pamplona con la mano alzada). Además, con el tema de la aparición de Jesús a la Virgen, el conjunto del tímpano adquiere mayor sentido, ya que la Virgen protagonizaría, junto a su hijo, todas las escenas.

92. La reforma del coro de la catedral de Wells está fechada dentro del primer tercio del siglo XIV. La capilla axial poligonal que lo remata fue terminada en 1306. GRODECKI, L. *Arquitectura gótica*. Madrid. 1977. pag. 229.

93. Esta fecha es propuesta por dos causas. Se había realizado un gran esfuerzo en la reunión de los fondos suficientes para acometer el proyecto. En la documentación de la época aparece un maestro de obra conocido. DURAN GUDIOL, A., *Historia de la Catedral de Huesca*, Huesca 1991, pág. 83.

94. En esta fecha se levantan los muros de la nave central y el crucero, y se cubren de madera. *Ibídem*, pág. 83.

95. Durán lo recoge así: fue Guillermus o Gyllem Inglés, quien el 30 de septiembre y el 14 de noviembre recibió del deán Martín López de Azlor y del canónigo Ramón Porcell cinco cahíces de trigo, parte de la pensión que le fue asignada, valorados en 108 sueldos jaqueses, «que la prebostía me va a das d'est present anno», *ibídem*, pág. 83.

96. El más firme defensor de la presencia del maestro Guillermo en Pamplona es Íñiguez. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*. pág. 9. Azcárate acepta su posible participación en la labra del dosel de la Virgen del Amparo. AZCÁRATE, J. M., *El Gótico en España*, pág. 213.

97. Todos los autores que por uno u otro motivo han tratado el tema de la catedral la citan como una de las principales aportaciones del claustro a la escultura gótica del siglo XIV.

98. La mayoría no se definen claramente. En esta línea están Iñiguez, Azcárate, Durand, Blanch, Duby, etc. Para Goñi se labraría a principios de siglo, al igual que para Lacarra Ducay. A finales de la centuria la colocan Gárriz y Del Burgo.

99. GÁRRIZ AYANZ, J., *op. cit.*, pág. 24.

100. El más original de todos, a base de cuadrados lobulados recuerda al triforio del coro de Saint Etienne de Toulouse, y a la decoración interior de la Chapter House de York, por citar dos ejemplos de cronología cercana y países diferentes.

101. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologica*, I, q. 5, art. 8, ad. 2. Citado por PANOFSKY, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid 1986, pág. 38.

102. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologica*, I, q. 5, art. 4, ad. 1, citado por PANOFSKY, E., *op. cit.*, pág. 47.

103. *Ibídem*, pág. 41.

104. DUBY, G., *La escultura. El testimonio de la Edad Media desde el siglo V al XV*, Barcelona 1989, pág. 210.

105. El primero en observar dicha complementariedad fue: VÁZQUEZ DE PARGA, L., «La dormición...», pág. 257.

106. YARZA, J., *La Edad Media*, pág. 321.

107. La iconografía es una pista más para la definición cronológica de la Puerta del Amparo, ya que con la omisión de la Koimesis en la Preciosa, se infiere su existencia anterior. VÁZQUEZ DE PARGA, L., «La Dormición...», pág. 257.

108. Vamos a seguir la lectura iconográfica propuesta por Vázquez de Praga, aunque en algunos puntos señalaremos pequeñas diferencias de criterio que aparecerán en el cuerpo de notas. *Ibídem*, pag. 255-257.

109. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid 1956, pág. 657. De aquí en adelante *Los Evangelios Apócrifos*.

110. Esta es una de las partes más controvertidas. Vázquez de Parga duda si la figura representa a San Juan o a la Virgen. Íñiguez se inclina por San Juan. Del Burgo omite la referencia a esta escena. VÁZQUEZ DE PARGA, L., «La Dormición...», pág. 256. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 14. DEL BURGO, M. A., *op. cit.*, pág. 75. No tiene sentido una imagen de San Juan en actitud de ordenar ropa. El dosel superior, el propio rostro de la figura, y la naturalidad de la escena hacen pensar en la Virgen como la representada, sin velo, en su dormitorio.

111. *Los Evangelios Apócrifos*, pág. 680.

112. Por el deterioro de la espada la escena ha sido analizada de forma confusa.

113. SILVA, S., *op. cit.*, pág. 139.

114. JACOBO DELLA VORAGINE, *op. cit.*, t. I, pág. 494.

115. *Los Evangelios Apócrifos*, pág. 670. VÁZQUEZ DE PARGA, L., «La Dormición...»,

pág. 248.

116. REAU, L., *op. cit.*, pág. 34.

117. MALE, E., *El Gótico*, pág. 237.

118. Uno de los mejor conservados en la actualidad es el llamado Manuscrito del Escorial I y II copiado en el siglo XIII. Recoge el texto de la Transitio Mariae de Juan Arzobispo de Tesalónica, publicado y traducido en *Los Evangelios Apócrifos*, pág. 650 ss.

119. Esta es la base literaria para el culto a la Asunción de la Virgen. La fiesta de origen oriental (siglo VII) se comienza a celebrar en occidente en el siglo XII, aunque la Asunción de la Virgen en cuerpo y alma no fue reconocida como dogma hasta el siglo XX.

120. Seguimos la división de: BOVER, R., *op. cit.*, pág. 160.

121. Esa popularización y complicación progresiva se advierte en textos posteriores que adornan y dramatizan las escenas llenándolas de anécdotas. Este es el caso de MARÍA JESÚS DE AGREDA, *La Ciudad Celestial*, Pamplona 1807.

122. VÁZQUEZ DE PARGA, L., «La Dormición...», pag. 244-252.

123. YARZA, J., «Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana», *Cuadernos de Arte e Iconología*, Madrid 1989, pág. 34.

124. JACOBO DELLA VORAGINE, *op. cit.*, t. I, pág. 489.

125. En los *Evangelios Apócrifos*, pág. 663.

126. *Ibídem*, pág. 654.

127. Parece lícito pensar en esta labor de adiciones y ampliaciones, cuando el mismo Jacobo della Vorágine en su *Leyenda Dorada*, comienza su narración diciendo: «En un sermón que se lee solemnemente en muchas iglesias se exponen los testimonios de varios Santos acerca del modo como sucedió la santísima Asunción de María a los cielos. El compilador de estos testimonios comienza el sermón diciendo...» JACOBO DELLA VORAGINE, *op. cit.*, t. I, pág. 489.

128. En BOVER, J., *op. cit.*, pág. 650.

129. *Ibídem*, pág. 603.

130. La lista de sermones y textos menores que se tratan y profundizan en las historias tradicionales de la muerte de la Virgen es enorme. La mayoría de ellos responde también a un origen oriental. Hoy podemos seguir los testimonios de San Cosme, Teodosio, San Germán, Dionisio el Areopagita, San Juan Damasceno, San Agustín, San Clemente, San Gregorio, etc.

131. Ver nota 118.

132. Es en Leyenda Dorada, donde el ángel también le entrega la mortaja. JACOBO DELLA VORAGINE, *op. cit.*, t. I, pág. 489.

133. Esta escena no aparece en el Pseudo Melitón. *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 1993, pág. 65.

134. Esta escena sólo aparece completa en el manuscrito mozárabe. VÁZQUEZ DE PARGA, L., «La Dormición...», pág. 247.

135. Esta escena únicamente aparece en el texto de Juan de Tesalónica. *Los Evangelios Apócrifos*, pág. 662.

136. De nuevo es el texto de Juan de Tesalónica el único que recoge la llegada en primer lugar de Pedro y Pablo. *Los Evangelios Apócrifos*, pág. 663. El iconógrafo de la Preciosa resume la historia y coloca también a Juan que les anuncia la próxima muerte de María.

137. Esta escena es recogida por la mayoría de los textos.

138. También es recogida por todos, aunque como casi siempre el de Juan de Tesalónica es más detallado.

139. De nuevo esta escena es bastante general, aunque en el único que les enseña la palma es en el mozárabe.

140. Afirma que se coloca la mortaja ella misma. JACOBO DELLA VORAGINE, *op. cit.*, t. I., pág. 491.

141. VÁZQUEZ DE PARGA, L., «La Dormición...», pág. 249.

142. *Los Evangelios Apócrifos*, pág. 678.

143. *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 1993, pág. 68.

144. En el Libro de José de Arimatea. No lo hemos comentado tanto porque no es el modelo seguido en la Preciosa. Integrador de los tres grupos de apócrifos, recoge la leyenda de la duda proverbial de Tomás, que aparece en los tímpanos de Vitoria y Laguardia. BOVER, *op. cit.*, pág. 650.

145. Así lo atestigua un texto, que aunque es bastante posterior, ilustra este enriquecimiento progresivo de las historias. María deja en testamento a unas doncellas pobres sus ropas. MARÍA JESÚS DE ÁGREDA, *op. cit.*, vol. VIII, pág. 350.

146. El iconógrafo pamplonés coloca aquí la escena que realmente ocurre tras mostrar la Virgen la mortaja a Juan. Hay un cambio de orden que sirve para hacer comprender dos momentos. Según el texto de Juan de Tesalónica, la Virgen da la palma a Juan para que la lleve delante de su féretro, pero Juan replica que no puede tomarla «sin el consentimiento de mis hermanos de apostolado, estando ellos ausentes...». *Los Evangelios Apócrifos*, pág. 663. Por eso la acepta en el tímpano pamplonés cuando ya están sus compañeros presentes.

147. Esta escena aparece de una manera bastante homogenea en todos los textos.

148. Aparece en el Pseudo Juan. BOVER, J., *op. cit.*, pág. 605.

149. Ver nota 86.

150. YARZA, J., «Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana», *Cuadernos de Arte e Iconología*, Madrid 1989, pág. 29. Yarza lo aplica en general, aunque a nosotros nos parece adecuado para este caso. Sin duda estamos cerca del texto inspirador, pero quizás no podamos pretender encontrarlo como si fuera un patrón único.

151. REAU, L., *op. cit.*, pág. 36.

152. MALE, E., *El Gótico*, pág. 269.

153. CAROL, J. E., *Mariología*, Madrid 1964, pág. 253.

154. DURAND, A. y AINAUD, J., *op. cit.*, pág. 144.

155. La base la forma la línea de nubes, sube en ángulo recto hasta la primera mano de cada uno. Desde aquí lanza sus líneas diagonales hacia el ángel.

156. Formado por la línea de la tela que va por detrás.

157. Prácticamente coincide con uno de los soldados de la contrafachada de la catedral de Reims. MALE, E., *El Gótico*, pág. ilus. 70.

158. Se ha relacionado principalmente con la representación de la Sinagoga. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 12.

159. Esta serie de rostros es verdaderamente homogénea. Llama la atención que el ángel de la Anunciación tenga parecido en su rostro con este grupo de figuras, ya que la composición de su cuerpo es una de las más manieristas, mientras que su rostro lo relacionaría con obras bastante anteriores. Íñiguez defiende la autoría respecto a la Virgen del Maestro Guillermo. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval*, pág. 12. Evidentemente hay una gran relación entre todas ellas, aunque es difícil determinar una autoría directa. Cronológicamente sería posible que el Maestro Guillermo volviera, una vez terminada una intervención en Huesca, de nuevo a la obra del claustro.

160. YARZA, J., *La Edad Media*, pág. 321.

161. GARDELLES, J., *op. cit.*, pág. 29.

162. DUBY, G., *La escultura*, Barcelona 1989, pág. 210.

163. YARZA, J., *La Edad Media*, pág. 321.

164. Ver *Arquitectura*.

165. GOÑI, J., *Los Obispos...*, vol. II.

166. Aparece en varios documentos desde 1342 al 1351. GOÑI, J., «Nuevos documentos...», pág. 135. *Los Obispos*, vol. II, pág. 171.

167. Ver *Arquitectura*.

168. GOÑI, J., «Nuevos documentos...», pág. 136.

169. El sentido del documento se puede tomar de dos formas. Bien que las obras principales (muros y bóvedas) estaban ya terminadas, y se vende el material sobrante. Bien que las obras estaban paralizadas hace tiempo y se aprovecha el material almacenado para otra obra. Si fuera así, y para 1351 la panda sur estuviera todavía sin comenzar parece difícil que se acabara para el episcopado de Sánchez de Asiáin. Tampoco es lógico que durante un período en el que se documenta la presencia continua de un maestro de obras, éstas estuvieran paradas.

170. ALLMAND, C., *La guerra de los cien años*, Barcelona 1989, pág. 172. *Les Fastes du Gothique. Le siecle de Charles V*, París 1981, pág. 11-12.

171. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 10.

172. ARIGITA, M., *op. cit.*, pág. 45 ss.

173. Ver RIQUER, M., *L'armes del cavaller*, Barcelona 1968, ilus. 87, 88, 99, 100.

174. En la batalla de Crecy combatieron del lado francés ballesteros genoveses, cuya vestimenta se compone de un casco similar, aunque algunos autores lo fechan hacia 1370. FUNKEN, L. & F., *La costume, l'armure et les armes au temps de la Chevalerie*, v. I, Tournai 1977, pág. 31. Viollet le Duc recoge un casco similar en su enciclopedia, aunque lo fecha a finales del siglo. VIOLLET LE DUC, *Encyclopedie medievale*, Bayeux 1979, pág. 431.

175. La barbuta, como se denomina este tipo de casco, nació en Italia. Con protector nasal, parecido al de la portada, se documentan desde mediados de siglo. Así lo atestigua un documento del archivo de Siena: el Libro dei casseri, fechado entre 1356 y 1363. ENCICLOPEDIA ITALIANA, Roma 1949, término Barbuta.

176. Ver nota 159.

Otras esculturas del siglo XIV

1. Los Magos, al adorar a Cristo habían sido los primeros, entre los gentiles que habían reconocido su divinidad. MALE, E., *El Gótico*, pág. 197. Por eso era uno de los temas más representados. A partir del siglo XIII el grupo se anima con las diferentes actividades de cada figura, consagrándose el es-

quema aplicado en el claustro.

2. Identificados por FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *La iconografía...*

3. El rey negro se integró en la iconografía de la Epifanía ya en el siglo XV. MALE, E. *El Gótico*, pág. 230.

4. Esta relación es también señalada por ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 22.

5. YARZA, J., *La Edad Media*, pág. 321.

6. Esta cronología coincide con la aportada por la mayoría de autores: ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 22. AZCÁRATE, J. M., *El Arte Gótico en España*, pág. 214. Realmente si esculpió el grupo antes o después de la Preciosa no varía demasiado la cronología de la obra. Las Tracerías son las que indican un estilo menos evolucionado. Las analogías con el Amparo definen a un escultor influenciable. Por la época muestra también naturales paralelismos con la Preciosa. Quizás fuera uno de esos escultores que llegaron de Francia hacia 1350, pudiendo incluso integrarse en el taller que labró la puerta Preciosa.

7. GOÑI, J., *Los Obispos...*, vol. II, pág. 228.

8. Recordamos que la dignidad de Arcediano de Tabla era una de las más apetecidas e influyentes del Cabildo pamplonés. Era tradicionalmente el encargado de sufragar el pago a los maestros de obra de la Catedral. Ver GOÑI, J., *Los Obispos...*, vol. II, pág. 159.

9. Ver *Arquitectura*.

10. Es curioso que en ese afán imitativo se coloquen en el interior del claustro unos notables vierte-aguas.

11. Para la Península ver: RIQUER, M., *op. cit.*, ilus. 87 y 88. DEL ARCO, R., *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid 1945, ilust. XXIII. Para Francia ver: GARDNER, J., *The tomb and the tiara*, Oxford 1992, ilust. de los sepulcros de Clemente IV, Adriano V, Marco Viterbo, etc.

12. Parece ser que durante la Guerra de la Independencia. ALVARADO, F. de, *op. cit.*, pág. 41.

13. La aparición del cortejo funerario era común en los sepulcros góticos. GÓMEZ BÁRCENA, M. J., *La escultura gótica funeraria en Burgos*, Madrid 1988, pág. 38. GARDNER, J., *op. cit.*, ilust. 104 y 105.

14. En fotografías realizadas durante los años 30, la Virgen aparece con cabeza. Ver JANKE, R. S. *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*. Pamplona, 1977, pag. 118, nota 76, Il. 79. También recogida por ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, lám. 242.

15. TORRES BALBÁS, L., *op. cit.* pag. 475.

16. En sí la frase no aporta nada, ya que la mayoría de las construcciones realizadas en el claustro, no constan documentalmente, aunque el destacarlo en este caso da a entender una cierta predisposición a creer que el complejo aparato decorativo del arcosolio no fue realizado por él. GOÑI, J., *Los Obispos*, vol. II, pág. 226.

17. Ver *ibidem*, pág. 227-228.

18. *Ibidem*, pág. 228. El principal documento en GOÑI, J. *Catálogo del Archivo de la Catedral de Pamplona*. Pamplona, 1965, pag. 359.

19. Como veremos, una operación similar se puede constatar en el mausoleo de los Garro, justamente frente al de los Asiáin. Los yacentes son la representación de los padres, pero el arcosolio lo embelleció el hijo.

20. Ignoramos las razones que impulsaron la colocación de una escultura en madera, aunque evidencia la carencia de medios técnicos o económicos. Cualquiera que fueran los motivos transmite una sensación de limitación y crisis artística. Ya conocemos otras adiciones de madera, como la de la Puerta del Amparo, aunque ésta parece de un estilo inequívocamente medieval.

21. Conviene recordar que Laguardia formó parte del Reino de Navarra hasta 1461. En el tímpano de su portada se advierte la influencia de los escultores del claustro de la Catedral. Se puede extender la comparación a las figuras de las jambas, aunque éstas, hoy perfectamente policromadas, adquieran una apariencia diferente que la piedra erosionada de las del claustro. Destaca el parecido del San Pablo de la portada alavesa con las cabezas del Rey y el primer profeta pamplonés. Esta portada ha sido fechada a finales del siglo XIV.

22. Ver por ejemplo las esculturas de la portada de la Catedral de Colonia, fechadas entre 1375-1380, sobre todo el San Pedro y el San Pablo. ERLANDE-BRANDENBURG, A., *Gothic Art*, París 1989, pág. 387.

23. Así es como están colocadas las esculturas de San Pedro y San Pablo de la puerta de la Capilla Barbazana. De sus espaldas, planas y sumariamente trabajadas, sale un hierro que se empotra en la pared. Este mismo sistema seguían los apostolados colgados de los coros de las catedrales de Colonia o Carcasona, y de los pilares de capillas, como en capilla de Rieux de Toulouse.

24. Una sospecha en este sentido parece desprenderse en una reciente publicación dedicada al gótico. Refiriéndose a la escultura de la catedral afirma: «Destaca la escultura del Refectorio, las estatuas colocadas hoy en día en la zona alta del claustro, o las distintas portadas de este». ESPAÑOL BELTRÁN, *op. cit.*, pág. 81.

25. Se puede observar este elemento en todas las tracerías que decoran las portadas del claustro y sus doseles. Como ejemplo arquitectónico lo vemos entre otros muchos monumentos en la cabecera de la Catedral de Burdeos, y en la nave de la Catedral de York.

26. En este período de tiempo promueven obras en la catedral románica Carlos II y Carlos III. El primero levanta la capilla de San Esteban de la que se conserva una completísima documentación. Se erigió entre 1351 y 1354, y parece deducirse de la documentación que era de planta cuadrada (tenía cinco claves), aunque no se conserva ninguna alusión a la decoración escultórica, que en todo caso debió de ser un añadido posterior. Carlos III también realizó obras de embellecimiento del lugar de enterramiento de su padre, aunque fueron interrumpidas por el hundimiento del coro en 1390. Sobre todo esto ver: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Pamplona 1987, pág. 274-275. La hipótesis de que pertenecieran a la decoración de la Capilla de San Esteban es especialmente atractiva, sobre todo si tenemos en cuenta que es la única construcción que cumple las características apropiadas. En primer lugar, era normal embellecer las capillas con esculturas en sus ángulos, o cerca de ellos. Curiosamente, mientras que las esculturas de los gabletes del ala Oeste, son totalmente frontales, las del ala Sur giran sus cabezas 90 grados, y se inclinan ligeramente, marcando una diagonal perfecta que confluiría con las miradas de las otras figuras en el centro de el hipotético cuadrado que dibujaría la planta de la capilla.

27. Ver *Arquitectura*.

28. Aunque pertenecen al siglo XV por su especial relación con las anteriores aparecen en este capítulo.

29. Ver *Arquitectura*.

30. Todas ellas están perfectamente talladas en todo su volumen, menos esta última, cuyo aspecto es más monolítico y su labra, sobre todo en la espalda, sumaria.

31. Quizás el sepulcro fuera originariamente adosado y esa parte del dosel quedara oculta, por lo que se dejó sin terminar.

32. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *op. cit.*, pág. 320. Este autor la compara con la cabeza de Bona, hija de Carlos V (fallecida en 1360). A este mismo grupo pertenecen los sepulcros de Juana de Evreux, Blanca de Navarra, y Juana de Francia, tía, hermana y esposa, respectivamente, de Carlos II.

33. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 113-114. Janke apuntó que de igual manera podía representar a doña Bona. JANKE, R. S., *op. cit.* pag. 165.

Siglo XV

Sepulcro de Carlos III de Navarra

1. Es junto con la puerta Preciosa el monumento catedralicio más nombrado en los estudios generales. Todos los autores se ocupan de él. La documentación conservada sobre todos los avatares de su construcción hace que no sea sólo importante por su valor artístico, sino también desde el técnico e histórico.

2. Encontramos descripciones del monumento desde el siglo XVIII. Posteriormente se ocupan de él los viajeros románticos que visitan la catedral. La primera cita de su autoría correcta en: MADRAZO, P. de, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia: Navarra y Logroño*, t. I, Barcelona 1886. Para todo lo referente a la historiografía sobre el monumento ver: JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 37 ss.

3. A principios de siglo aparece el primer artículo monográfico dedicado al sepulcro, en el que se publican los documentos manejados hasta entonces. Sus valiosas conclusiones se aceptaron de forma unánime hasta la aparición de la nueva documentación, sirviendo de referencia continua a las obras posteriores dedicadas al arte navarro. BERTAUX, E., «Le mausolée de Charles le Noble á Pampelune, et l'art franco-flamard en Navarre», G. B. A. 1908, pág. 89-112.

4. El primer avance de los nuevos datos extraídos del minucioso estudio de las fuentes documentales desconocidas apareció en JIMENO JURÍO, J. M., *Sepulcro del Rey Noble*, T. C. P. Pamplona. Después de esta publicación de carácter divulgativo, el mismo autor publicó un extenso artículo en el que aparecían las referencias documentales, y multitud de detalles que enriquecían el estudio anterior. Fue publicado algún tiempo después de su redacción en la Revista Príncipe de Viana. JIMENO JURÍO, J. M., «Autores del sepulcro de Carlos III de Navarra», *P. V.*, Pamplona 1974, pág. 455-482. Unos años después fue publicada por la misma institución una extensa monografía dedicada a Jehan Lome, autor del sepulcro, donde además de las circunstancias históricas, se analizan las características artísticas del sepulcro y la escultura navarra

posterior. JANKE, R. S., *op. cit.*

5. CASTRO, J. M. ed., *Archivo General de Navarra: Catálogo de la sección de comptos*, vol. I-XXXVI, Pamplona 1952-1964.

6. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 55.

7. Para el sepulcro del Felipe el Atrevido ver: MORAND, K. y FINN, D. *Claus Sluter*. London, 1991.

8. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 58.

9. Para todo lo referente a su biografía ver: JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 37 ss.

10. ROLLAND, P., «Le sculpture funeraire tournisienne et les origines de l'école de Dijon», *La revue d'art*, XXX (1929) citado por JANKE, S. R., *op. cit.* pag. 87.

11. Citado por JIMENO JURÍO, J. M., «Autores del sepulcro de Carlos III de Navarra», *P. V.*, Pamplona 1974, pág. 471. A partir de ahora JIMENO, J. M., «Autores...».

12. *Ibídem*, pág. 471.

13. *Ibídem*, pág. 457 y 459.

14. JIMENO JURÍO, J. M., *El sepulcro de Rey Noble*, T. P. C., Pamplona, pág. 9. A partir de ahora JIMENO, J. M., *El sepulcro...*

15. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 38.

16. JIMENO, J. M., «Autores...», pág. 459. Nota 20.

17. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 39.

18. *Ibídem*, pág. 39.

19. *Ibídem*, pág. 40.

20. JIMENO, J. M., *El sepulcro...*, pág. 16.

21. Janke es de la misma opinión. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 42 y ss. JIMENO, J. M., «Autores...», pág. 462.

22. JIMENO, J. M., *El sepulcro...*, pág. 17; «Autores...», pág. 462. También en JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 42.

23. JIMENO, J. M., *El sepulcro...*, pág. 14. Esta información es singularmente importante. Sus disposiciones testamentarias datan del 27 de julio de 1414, por lo que su escultura yacente no estaba todavía realizada para esa fecha, por lo que se esculpe en la segunda fase de las obras.

24. Citado por JIMENO, J. M., «Autores...», pág. 465-466. Nota 51. También en JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 48.

25. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 49.

26. *Ibídem*, pág. 50.

27. En todo lo referente al traslado: *ibídem*, pág. 50-51.

28. *Ibídem*, pág. 50.

29. Todo ello documentado en JIMENO, J. M., «Autores...», pág. 468-469.

30. Estos se transportaban el 21 de abril por el carretero Johan Sanchiz, colocando catorce samantas de sarmientos bajo los cofres para evitar las vibraciones y golpes que pudieran lastimar las filigranas de la escultura. El documento aparece en JIMENO, J. M., «Autores...», pág. 469, nota 68.

31. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 52.

32. *Ibídem*, pág. 52.

33. JIMENO, J. M., «Autores...», pág. 469. Nota 69.

34. JIMENO, J. M., «Autores...», pág. 469. Nota 70. También JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 53.

35. Parece corresponder a algunos pagos pendientes a Lome por trabajos realizados con anterioridad. Estaba fechado el 12 de junio de 1420. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 53. JIMENO, J. M., «Autores...», pág. 472. Nota 80.

36. En este aspecto coinciden todos los historiadores que han tratado el tema. Principalmente JIMENO, J. M., «Autores...», pág. 472 y JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 53.

37. De esta opinión es JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 64.

38. Este tipo de trabajo decorativo era característico de los escultores de Tournay y de este período. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 64.

39. REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI*. Madrid 1987, pág. 209.

40. Parece ser que Carlos III guardaba leones en su colección de fieras. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 66.

41. Se decía que esta divisa simbolizaba a Navarra, que siendo el hueso, era siempre roída por los Reyes de Castilla y Francia, simbolizados por ambos lebreles.

42. REDONDO CANTERA, J. M., *op. cit.*, pág. 210.

43. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 88.

44. Los epitafios han sido copiados con las abreviaturas, mayúsculas y signos de puntuación del original. JANKE, R. S. op. cit. pag. 59-60. También aparecen en GERMÁN DE PAMPLONA, «Los epitafios del sepulcro de Carlos III el Noble», *P. V.*, Pamplona 1942, pág. 31-36.

45. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 60.

46. *Ibídem*, pág. 62-63.

47. Este error fue ya advertido en el siglo XVII. *Ibídem*, pág. 63.

48. En ellos el arco apuntado inferior nace tangente a los pináculos, y su arquería es calada. Los otros son más estrechos y moldurados y no nacen tangentes a unos contrafuertes menos salientes. La tracería no es calada, transmitiendo una impresión más basta.

49. Esta es una de las diferencias con las esculturas de Sluter para el sepulcro de Dijon. Allí, además de ir ordenadas por parejas, son de bulto redondo, y están perfectamente individualizadas y separadas de la arquitectura. Lome no llega a tanto, aunque el efecto último sea parecido.

50. Por ejemplo los plorantes del sepulcro del Obispo Escales en la Catedral de Barcelona, de entre 1409 y 1411 aparecen perfectamente integrados en las arquitecturas decorativas, componiendo una unidad.

51. Un diseño prácticamente igual aparece en la predela del retablo de la Virgen de la Iglesia de San Jaime de Perpiñán, de finales del siglo XV. Vemos a diez figuras con filacterias, imitando el bulto redondo, aunque están adosadas a un fondo dorado. Van colocadas sobre ménsulas semicirculares y el espacio de cada una está determinado por un dosel que partiendo de un octógono exterior se decora con tracería calada.

52. JIMENO, J. M., *El sepulcro...*, pág. 24.

53. GOÑI GAZTAMBIDE, J., «El sepulcro de Carlos III el Noble», *Pregón*, Pamplona 1969. El documento aparece en los apéndices de: JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 247-250.

54. Cuando se construyó esta cripta, a principios del siglo XVI, se desmontó el sepulcro por vez primera para trasladarlo del presbiterio al nuevo coro. Los planos de la cripta aparecen en GOÑI GAZTAMBIDE, J., «El sepulcro de Carlos III el Noble», *Pregón*, Pamplona 1969.

55. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 249.

56. *Ibídem*, pág. 249.

57. HUGO, V., *France et Belgique. Alpes et Pyrenées*. Paris, pág. 503-504. Citado por JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 68-69.

58. MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid 1845-1850, t. XII, pág. 647-648. Citado por JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 70.

59. Para Janke, Victor Hugo, exagera los daños producidos en el monumento. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 69.

60. ALVARADO, F. de, *op. cit.*, pág. 44.

61. Para calibrar la magnitud del proceso continuo de reparación nos puede servir cualquiera de las esculturas del claustro. Por ejemplo, al tímpano de la Preciosa le faltan multitud de manos, al igual que al pulpito del lector del refectorio. Si tenemos en cuenta que el sepulcro estaba al alcance de cualquiera, y que el alabastro es un material frágil, sus destrozos y mutilaciones deberían de ser cuantiosos.

62. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 72.

63. Estos comentarios son una muestra de las posibles alteraciones que sólo un estudio sistemático y detallado puede aclarar.

64. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 249.

65. Una hipótesis en cuanto a esta ordenación inicial de las figuras podía ser la siguiente: si las autoridades religiosas ocuparon el lado de la cabecera, las autoridades laicas (se pueden identificar claramente seis) irían colocadas en el frente de los pies. El resto, figuras eclesiásticas sin identificar cubrirían a modo de cortejo los lados largos.

66. Podía ser de ambas formas: cardenales en las esquinas, obispos y finalmente canónigos, o cardenales en el centro, obispos y canónigos en los extremos.

67. De los 28 plorantes, catorce miran a la izquierda (1, 2, 5, 6, 11, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 25, 26), y los demás a la derecha.

68. El análisis estilístico de las figuras va a ser exclusivamente formal, sin reparar en las posibles alteraciones producidas por las restauraciones. Se van a estudiar todas las figuras aunque alguna de ellas sea copia, reconstrucción o reelaboración de la original.

69. La numeración de las figuras la hemos establecido de forma arbitraria. La uno es la primera, junto a la esquina, del lado de los doseles, bajo la cabeza del Rey. Desde ahí, y siguiendo el sentido de las agujas del reloj, se van numerando las demás. Así, del uno al seis pretenecen al frente de los doseles, y del quince al veinte al de los pies.

70. Recordamos que de hombros para arriba es una adición que imita a la figura 20, del anterior grupo estilístico.

71. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 84.

72. Carlos III visitó Dijón durante el mes de noviembre de 1410. Es prácticamente seguro que vio el sepulcro de Sluter. CASTRO, J. R., *Carlos III el Noble, Rey de Navarra*, Pamplona 1967, pág. 349-350.

73. Las diferencias de los estilos de ambos es destacada por la práctica totalidad de la historiografía actual. La diferencia estriba en considerar si Lome conocería o no la obra de Borgoña. Se inclina por esta última opción: DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval en occidente*, Madrid 1988, pág. 312.

74. La mayor parte de los artistas y artesanos transpirenaicos que trabajaban en Navarra fueron contratados en París. JANKE, R. S. *op. cit.* pag. 88.

75. Esta tendencia un tanto conciliadora parece la más lógica. MULLER, T., *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain: 1400-1500*, London 1966, pág. 52. YARZA, J., *El arte Gótico* (y II), Madrid 1989, pág. 65. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 88-89.

76. No conservamos ninguna referencia documental de las disposiciones reales para el sepulcro. No obstante parece lógico pensar que si Carlos III visitó Dijon, admiraría el sepulcro de Felipe el Atrevido, realizado por esos años. En ese mismo viaje contrata a un escultor capaz de emprender la obra, y dos

años después la comienza. La imagen del sepulcro de Felipe el Atrevido formaría la fotografía mental que Carlos III tenía de su propio mausoleo.

La Puerta de San José

1. MALE, E., *El gótico*, pág. 269 y ss. SILVA VERÁSTEGUI, S., *Ibídem*, pág. 164.

2. El mismo modelo es el que aparece en el tímpano de la portada central de la catedral de Senlis, de la segunda mitad del siglo XII, una de las primeras manifestaciones monumentales de la Coronación de la Virgen.

3. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 108.

4. Seguimos las identificaciones realizadas por JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 109 y ss.

5. Esta fecha, defendida por Janke parece la más lógica. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 113. Otros autores la adelantan hasta 1405. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 22.

6. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 98.

Otros sepulcros

1. El sepulcro se encontraba tras un retablo y un altar posteriores. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 117, nota 74.

2. ALVARADO, F. de, *op. cit.*, pág. 29. En esta fecha se desconocía la colocación de la sepultura. Describe el interior de la Capilla con un lacónico «nada tiene de notable». Asigna a Sánchiz de Oteiza el enterramiento de la Capilla de Santa Catalina.

3. Las labores de restauración se iniciaron en 1929, bajo la dirección de J. Onofre Larumbe. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 120.

4. Las exequias como parte integrante de la iconografía del sepulcro peninsular son uno de los temas más recurrentes de la estatuaria gótica hispana. Sus primeros ejemplos aparecen ya a finales del siglo XII, desapareciendo de la iconografía funeraria a finales del siglo XV. GÓMEZ BARCENA, M. J., *Escultura funeraria en Burgos*, Madrid 1988, pág. 38.

5. Para todo esto ver JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 114 y ss.

6. *Ibídem*, pág. 121.

7. *Ibídem*, pág. 121.

8. Lleva mitra, pero no báculo episcopal. Recordemos que Sánchiz de Oteiza fue deán de Tudela, y este estaba autorizado desde el siglo XIII a llevar mitra y anillo, atributos propios del episcopado. No estaba autorizado sin embargo a llevar báculo, por lo que lleva vara o bastón. El obispo que aparece más atrás sí lo lleva. DÍAZ BRAVO, J. V., *Memorias históricas de Tudela*, Pamplona 1956, pág. 224.

9. Es difícil analizar la cuestión de estilo de ambas obras ya que la diferencia de los materiales determina el tipo de labra. La caliza empleada en este sepulcro obligaba a un modelado menos detallado y minucioso.

10. Onofre Larumbe fue quien la colocó en el sepulcro, ya que estaba seguro de que originalmente pertenecía al sepulcro. JANKE, R. S., *op. cit.* pag. 122, nota 80. Parece ser que se encontraba en una de las capillas del deambulatorio. Aparece fotografiada antes de su traslado en BERTAUX, E., «Le mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre», G. B. A. 1908, pág. 106.

11. Parece ser que fueron cuatro las figuras rehechas. En la fotografía de Bertaux, anterior a la restauración, sólo recoge una vista parcial con cuatro figuras, y él mismo afirma que las figuras del frente eran cuatro. BERTAUX, E., *op. cit.*, pág. 106, ilus. pág. 112.

12. URANGA, J., «El sepulcro de Mosén Francés», *P. V.*, Pamplona 1949, pág. 232. ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 146. DEL BURGO, M. A., *op. cit.*, pág. 47.

13. BERTAUX, E. *op. cit.* pag. 112.

14. Bertaux ya citó esta relación, aunque vio directamente la mano de Lome. BERTAUX, E., *op. cit.*, pág. 106. Janke matiza más esta asignación. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 123.

15. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 116.

16. Este sepulcro se encuentra en la Iglesia del monasterio de Santo Domingo de Estella. Está fechado entre 1425 y 1430.

17. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 158, nota 58.

18. *Ibídem*, pág. 162.

19. LIEBREICH, A., «Le Calvaire de Champmol et l'art de Sluter», *Bulletin Monumental*, 1993, pág. 467. Citado por FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval...*, pág. 313.

20. La cabeza, y la mano, casi desaparecida muestran un trabajo de reconstrucción muy basto.

21. BERTAUX, E., *op. cit.*, pág. 106. GÁRRIZ AYANZ, J., *op. cit.*, pág. 86-87. DURAND, A. y AINAUD, J., *op. cit.*, pág. 175.

22. ARGAMASILLA DE LA CERDA Y BAYONA, J., *Nobiliario y armería general de Navarra*, Madrid 1899-1906, pág. 74. Citado por JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 152.

23. *Ibídem*, pág. 152.

24. Documentos históricos del castillo de Javier y sus mayorazgos. Citado por JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 152.

25. MARICHALAR, A., «El sepulcro de don Leonel: Prueba de armas», *P. V.*, 1945, pág. 148-149.

26. Esta es la línea que siguen la mayoría de las publicaciones sobre el tema. El sepulcro se asigna así a Leonel de Garro en las obras de Íñiguez, Azcárate y Yarza.

27. Esta teoría aparece en DEL BURGO, M. A., *op. cit.*, pág. 68. Algo parecido se deduce en ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval...*, pág. 147.

28. MARICHALAR, J., *op. cit.*, pág. 49.

29. ÍÑIGUEZ, F., *op. cit.*, pág. 146.

30. Ya sabemos que no es la primera vez que ocurre. Algo parecido se hizo en la tumba de Sánchiz de Asiáin, aunque los resultados fueron peores en la del obispo, que aún transmite cierta sensación de provisionalidad.

31. JANKE, R. S., *op. cit.*, pág. 185.

32. ALVARADO, F. de, *op. cit.*, pág. 29.

33. En este período se sitúan los mausoleos bajo arcosolio que desarrollan esquemas compositivos similares, como los de Sánchez de Oteiza, los Palomeque, el de Villaespesa, etc.

Otras esculturas catedralicias

1. Publicado y transcrito junto con una fotografía en URANGA, J., «Una fecha en la construcción de la Catedral de Pamplona», *P. V.*, Pamplona 1943, pág. 165.

2. FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval...*, pág. 311.

3. *Ibídem*, pág. 311.

4. *Ibídem*, pág. 312.

5. *Ibídem*, pág. 313.

6. *Ibídem*, pág. 313. La autora la compara con la imagen de Bussy-la-Pesle, atribuida a Claus de Werve, y fechada hacia 1420.

7. MALAXECHEVERRÍA, I., *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona 1990, pág. 135.

DECORACIÓN EMBLEMÁTICA

* Mi agradecimiento a Faustino Menéndez Pidal por sus útiles comentarios para la finalización de este trabajo.

1. Fundamental para la compresión del valor histórico de las armerías: F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*, «Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia», Madrid 1993. Sobre los aspectos formales, origen, evolución: F. PARDO DE GUEVARA, *Manual de heráldica española*, Madrid 1987, y M. PASTOUREAU, *Traite d'heraldique*, Paris 1993.

2. Nuestro estudio ha sido realizado *después* de la restauración de las pinturas de la catedral, una vez finalizada la limpieza.

J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los Obispos de Pamplona, 8. Los Obispos del siglo XVIII*, Pamplona 1989, p. 84.

3. En dos rosetones, el del 4º tramo del lado de la epístola, y el 6º tramo del evangelio, la orla lleva una cinta enroscada en torno a un tallo. Los textos, realizados en letra minúscula gótica, se han perdido casi en su totalidad, pues las letras, de papel, iban adheridas al techo y se han desprendido. Sólo restan letras sueltas, *t* y *u* en la primera, y un par de palabras en la segunda, *di[en]* y *amén*.

4. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Pamplona 1987, p. 263-268. La construcción se inició desde el tramo inmediato al crucero hacia los pies para, una vez finalizadas las naves completar transepto y cabecera.

5. F. MENÉNDEZ PIDAL, M. RAMOS AGUIRRE, y E. OCHOA DE OLZA, *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Pamplona 1994, n. 1/205 y 206. En adelante *S.M.N.*

6. El dibujo del castillo está realizado a la manera inglesa con las torrecillas rematadas por chapiteles. El mismo detalle se repite en la bóveda anterior.

7. Los cuarteles de Navarra y de Evreux presentan un diseño idéntico al que lleva un escudo con estas armas acompañado de hojas de castaño, en la bóveda del crucero de San Nicolás de Pamplona y a otro del Portal del Fenero, en Olite.

8. J. R. CASTRO, *Carlos III el Noble, rey de Navarra*, Pamplona 1967, p. 422.

9. Archivo general de Navarra. *Registros de Comptos*, 250, f.146 r.

10. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona. 2. Los obispos de los*

siglos XIV y XV. Pamplona 1979, p. 266-382.

11. Angrelada es una pieza cuyos bordes están formados por muescas redondeadas.

12. *S.M.N.* n. 4/28, 4/29 y 4/30.

13. Se van a describir desde la cabecera, en el sentido de las agujas de un reloj.

14. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 281, 323-324 y 387, 395.

15. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 389, 400 y 405.

16. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 315 y 326.

17. La pintura del campo está desvaída, de un color azul verdoso claro, casi verde pero con toda seguridad azul en origen. De todas maneras la combinación verde y oro es muy poco frecuente en la heráldica navarra frente a la más común de azul y oro: M. Pastoureau, *Vogue et perception des couleurs dans l'Occident medieval: le temoignage des armoiries*, «Actes du 102e Congres National des Sociétés Savantes II». Paris 1979, p. 81-102. Y en el *Libro de Armería del Reino de Navarra* es muy común la combinación de panelas de plata u oro en campo azul.

18. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 314-315, 323-324, 354, 355 y 398-403.

19. *S.M.N.* n. 2/2058 y 2059 (Juan de Roncesvalles) y 2/2056 (García López de Roncesvalles).

20. F. Menéndez Pidal, *Libro de Armería del Reino de Navarra*, Pamplona 1974, p. 109, n. A 572. La copia en que se encuentra este escudo se fecha a mediados del siglo XVI y sus esmaltes, de oro, tres panelas verdes, no coinciden con los de la catedral. Pero este dato puede carecer de significado pues en este armorial, en el n. 90, una torre ha sustituido a la panela de las armas de García López de Roncesvalles.

21. *S.M.N.* n. 4/202 y 4/203. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 284 y 299-300.

22. *S.M.N.* n. 2/864. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 281, 364-365, 368-369 y 499.

23. Rosas portaba Jacquemin Lois, servidor de Carlos III desde que era infante, que disfrutó de importantes donos regios en Navarra y Francia y que culminó su carrera con el bailío de los judíos de Pamplona y otras importantes poblaciones. Murió en 1406 en sus casas de la Navarrería de Pamplona; no se sabe donde fue enterrado.

El importante linaje pamplonés de los Rosas, vinculado desde antiguo a la Población de San Nicolás, también utilizaba rosas en sus armas. Varios de sus miembros ocuparon cargos de responsabilidad en la administración de Navarra, como Guillem y Pedro de Rosas, oidores de Comptos y recibidores.

24. Estos colores originales se han recuperado bajo varios repintes.

25. J. de Jaurgain y R. Ritter, *La maison de Gramont*, 1040-1967, I, Tarbes 1968, p. 88. F. Menéndez Pidal, *Libro de Armería*, n. 18 y 751. *S.M.N.* n. 2/49, aunque lleve las armas brisadas con un lambel suele ser común eliminar estas diferencias en monumentos, sobre todo en el ámbito hispánico.

26. E. Ramírez Vaquero, *Solidaridades nobiliarias y conflictos políticos en Navarra*, 1387-1464, Pamplona 1990, p. 142-144.

27. *S.M.N.* n. 4/31 y 4/32.

28. *S.M.N.* n. 1/91 y 1/177.

29. J. R. Castro, *Carlos III*, p. 421-422. Si bien tradicionalmente se han considerado estas «órdenes» (no se sabe si eran la misma o dos diferentes) como verdaderas órdenes seglares de caballería, al estilo de las florecidas en el occidente cristiano durante el siglo XIV, de los estudios sobre ordenes de caballería se deduce que estas de Carlos III no pasaron de ser un emblema, apto para entregar como señal de honor y favor a personas de merecimiento, ya que les faltaron los estatutos y la celebración de capítulos, requisito fundamental de toda orden de caballería: M. Keen, *La caballería*, Barcelona 1986 p. 239-243.

30. El único autor que los ha descrito hasta ahora fue P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y sus posesiones de Ultramar. Navarra*, Pamplona 1986, p. 290. Más adelante, entre 1512 y 1516, se colgó sobre cada uno de ellos un escudo de madera pintado con las armas de Fernando el Católico, acompañadas de la divisa del yugo, seguramente en un recuerdo del valor significativo de ese emplazamiento.

31. J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía*, p. 263.

32. *S.M.N.* n. 1/95, 1/96, 1/173, 1/174 y 1/175.

33. J. M. Lacarra, *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona 1976, p. 460-467.

34. M. Ramos Aguirre, *La cimera real de Navarra*, «Segundo Congreso General de Historia de Navarra, Conferencias y Comunicaciones 2», Pamplona 1992, p. 467-475. Los círculos blancos y negros no son emblemáticos sino decorativos, como en las pinturas de San Pedro de Olite.

35. F. Menéndez Pidal, *Libro de Armería*, n. 131, y *S.M.N.* n. 4/34 y 4/35.

36. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 489-521.

37. J. Martínez de Aguirre, *La heráldica en el arte medieval navarro. Avance de un estudio*, «Segundo Congreso General de Historia de Navarra», Conferencias y comunicaciones, 2, Pamplona 1992, p. 418.

38. Un resumen de todas las hipótesis en: G. de Pamplona, *Un escudo enigmático en la iglesia y claustro catedrales de Pamplona, de capital importancia para fijar su cronología parcial*, «Príncipe de Viana» 61, 1955, p. 401-407.

39. *S.M.N.* n. 4/41 y 4/48.

40. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 651-670. De él se afirma que «se propuso imitar el ejemplo de su antecesor (César Borgia) de cobrar las rentas a distancia» e incluso las cortes de Navarra se quejaron de que el obispo dejaba caerse iglesias y casas unidas a la mitra.

41. Así se hizo en la misma catedral cuando se construyó la capilla de San Esteban en 1351-53: J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía*, p. 274.

42. Su intervención parece probada en la puerta de San José y en el sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza: R. S. Janke, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona 1977, p. 113-124.

43. R. S. Janke, *Jehan Lome*, p. 125-128.

44. J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía*, p. 76-78.

45. La nave del evangelio lleva las armas de la reina Leonor porque ella sería la responsable de las ayudas a la obra de la Catedral mientras el rey se hallaba fuera del reino: J. Martínez de Aguirre, *Arte y Monarquía*, p. 267. La reina Leonor permaneció como gobernadora del reino durante los viajes de Carlos III a Francia de 1403 y 1408.

46. Las armas reales decoraron los interiores y los exteriores de los palacios reales de Tudela, Olite y Tafalla y hubiesen ornado las obras que llevaba a cabo en la Catedral el rey antes de su hundimiento.

47. Las coronas acompañando escudos aparecen en los sellos reales en 1386, se usan después esporádicamente y se convierten en elemento fijo al final del reinado de Carlos III.

48. L. J. Fortún (dir.), *Sedes reales de Navarra*, Pamplona 1991, p. 26.

49. Estos emblemas adornaron paredes y techumbres de algunas residencias reales como Tudela y Olite, se bordaron en vestidos, uniformes, cubiertas de caballo y tiendas de campaña, compusieron collares y broches y ornamentaron vajilla, siempre en objetos próximos y propios de la familia real.

50. Ch. de Merindol, *Couleur, étoffe et politique a la fin du Moyen Age. Les couleurs du roi et les couleurs d'une cour ducale* «Actes du 112e Congrès National des Sociétés Savantes, Lyon 1987», Paris 1989, p. 221-222.

51. Las libreas del rey en 1392, 1408 y 1412 eran roja y azul con forro rojo; azul, roja y negra, y azul, blanca y roja, con forro blanco, respectivamente. Rojo, blanco y negro era el estandarte que Leonel de Navarra llevó a Berbería en 1399, y rojos y verdes los mantos de los caballeros de la «orden» del Lebrel blanco. El lazo y la hoja de castaño se representaban en verde sobre blanco en tiendas de campaña, y sobre rojo, en cubiertas de caballo, respectivamente, como verdes eran los vestidos y la cubierta del caballo que la reina Leonor llevó a su coronación; incluso el rey compró en París en 1398 un collar de oro esmaltado de rojo, blanco, azul y negro. Prueba el valor emblemático de estos colores el que Carlos de Viana los utilizó, con sentido político, como hizo con otros símbolos de su abuelo (sellos y divisas).

52. Aunque estos mismos colores aparecen en las pinturas del crucero, la ausencia de claves armoriadas y el desconocimiento de la emblemática paraheráldica de los últimos reyes de Navarra, impiden obtener conclusiones sobre su significado.

53. J. R. Castro, *Carlos III*, p. 449: azul, blanco, rojo y oro, con una referencia a la Catedral pamplonesa como la sede de la coronación real.

54. M. Pastoureau, *L'effervescence emblematique et les origines heraldiques du portrait*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1985, p. 113.

55. J. M. Lacarra, *El juramento de los reyes de Navarra (1234-1329)*, «Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia», Madrid, 1972, p. 49.

56. J. Moret, *Anales del Reino de Navarra*, VI, Tolosa 1890, p. 162-163.

57. J. Goñi Gaztambide, *Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona*, «Príncipe de Viana» 16, 1955, p. 182.

58. J. R. Castro, *Carlos III*, p. 595 (1403) y M. Arigita, *Colección de documentos inéditos para la historia de Navarra*, I, Pamplona 1900, p. 412 (1412).

59. J. Goñi, *Nuevos documentos*, p. 190.

60. J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía*, p. 265-267.

61. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 368-370.

62. ¿Quizás a la muerte de Perrin de Simur, supuesto maestro trazador de la obra de la catedral?, J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía*, p. 266.

63. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 482-487.

64. J. Goñi, *Nuevos documentos*, p. 199.

65. J. R. Castro, *Carlos III*, p. 489.

66. Las armas de Sancho Sánchez de Oteiza expuestas en la Catedral, sólo empleadas tras su acceso al episcopado, son «armas de función», muy comunes en los obispados

europeos del momento, que combinan el símbolo religioso, la cruz, con las armas del rey en signo de soberanía, complementadas ocasionalmente con otros elementos de variado origen. Según este esquema el obispo Sánchez de Oteiza con sus armas hace referencia a Carlos III (el carbunclo y los esmaltes), a la dignidad eclesiástica (la cruz) y al propio titular (las estrellas, en alusión a la tierra de Estella, prodedencia del linaje). El conjunto de emblemas y colores subraya la dependencia respecto al monarca.

67. J. Goñi, *Obispos*, 2, p. 489-521. Cierto es que el obispo tomó partido en la guerra civil por el bando del rey pero no sabemos qué influencia pudo tener esto en la presencia de sus armas en la Catedral pues no conocemos la fecha exacta de construcción de su bóveda.

68. Los últimos reyes privativos, Francisco Febo y Catalina, intentaron durante sus reinados establecer su autoridad sobre el reino; tomar como propio uno de los símbolos de la realeza sería importante para que su empeño fructificase.

RENACIMIENTO

PRIMER RENACIMIENTO

1. Weise, G.: *La plástica del Renacimiento y del Prebarroco en la España septentrional. Aragón, Navarra, las Provincias Vascas y La Rioja*, Resumen en español del texto alemán de los vols. I y II, Tübingen 1957, pp. 24-25.

2. Sanz Artibucilla, J. M.ª: «Actividades de Esteban de Obray», *Diario de Navarra* (19-VIII-1934). Fernández Marco, J.I.: *Cascante. Compendio de 2000 años de su historia* (76 a.C.–1929 d.C.), Bilbao 1983, pp. 28-29. Goñi Gaztambide, J.: *Historia de los Obispos de Pamplona*, t. III, s. XVI, Pamplona 1985, p. 49. La familia Garcés de Cascante «conservó el priorato durante más de un siglo (1475-1580)».

3. Arigita y Lasa, M.: *Los Priores de la Seo de Pamplona*, Revue Internationale des Etudes Basques, París, 1910, pp. 50-51. Su elección fue impuesta sobre los candidatos del cabildo. Falleció en 1549 «y su cadáver fue sepultado en silencio y sin toque de campanas, a causa del entredicho que había en esta Santa Iglesia». Goñi Gaztambide, J.: *Op. cit.*, pp. 49, 306 y 308 y 365-366.

4. Castro Álava, J. R.: «Esteban de Obray y el coro de la Catedral de Pamplona», *Diario de Navarra* (14-VIII-1934). Biurrun Sotil, T.: *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona 1935, pp. 247-249. Goñi Gaztambide, J.: «El coro de la catedral de Pamplona», *PV* (1966), pp. 321-325 (AGN. Proc. Serie 2.ª, s. XVI, nº 15.189. Martín de Redín contra Esteban de Obray sobre cantidades), 1542. Idoate Iragui, F.: *Rincones de la Historia de Navarra*, t. I., Pamplona 1979, pp. 29-30 (AGN. Proc. Serie 2.ª, s. XVI, nº 7.727. El señor fiscal contra Juan de Lanz y consortes sobre criminalidad, 1539).

5. Echeverría Goñi, P. L. y Fernández Gracia, R.: «Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obray y Jorge de Flandes», *PV* (1983), pp. 30-33. Serrano, R. Miñana, M. L., Hernández, A., Calvo, R. y Sarria, F.: *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza 1992, pp. 275-280. Esteban de Obray. Obras y biografía.

6. Blunt, A.: *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid 1973, pp. 19, 21, 24, 26 y 420 (nota 24). Boccador, J.: *Statuaire mediévale en France de 1400 a 1530*, t. II, Milán 1974, p. 144. Chirol, E.: *Le Château de Gaillon*, París 1952. La Coste Messeliere, M. G.: «Les medaillons historiques de Gaillon», *Revue des Arts* (1957), p. 6.

7. Kraus, D. y H.: *Las sillerías góticas españolas*, Madrid 1984, p. 103. Recoge un informe de Leopoldo Torres Balbás sobre la primitiva sillería de la catedral de Pamplona.

8. Martí y Monso, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid 1901, pp. 79-102, sillerías de coro. Quintero Atauri, P.: *Sillerías de coro en las iglesias españolas*, Cádiz 1928. Castro Álava, J. R.: *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona 1949. Moya Valgañón, J. G.: *Documentos para la historia del arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 1443-1563*, Logroño 1946 pp. 27-68. Lecuona, M. de: «La Catedral de Calahorra. Notas histórico arqueológicas». Berceo 1947, pp. 87-92. Calatayud Fernández, E. y González Blanco, A.: *El coro de la catedral de Calahorra*, Logroño 1984. Ansón Navarro, A. y Boloqui Larraya, B.: «Catedral Basílica de Nuestra Señora del Pilar», en *Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza 1987, pp. 293-297.

9. Martín González, J. J.: «La sillería de San Marcos de León», Goya (1959), pp. 279-283. Del Río de la Hoz, I.: *El coro de la catedral de Toledo*, Cuadernos de Arte Español, nº 52, Historia 16, Madrid 1992.

10. Arco y Garay, R. del: *La sillería del coro de la Catedral de Huesca*, Zaragoza 1953.

11. Biurrun Sotil, T.: *Op. cit.*, pp. 229-242.

12. Weise, G.: *Op. cit.*, pp. 24-25. Destaca como notas más específicas del quehacer de Holanda la sequedad y dureza con tipos de «escualidez gótica, alargamiento de las facciones y expresión de seriedad reconcentrada, ascética y dura». Calatayud Fernández, E. y González Blanco, A.: *Op. cit.*, pp. 61-67. Problemas artísticos y estilo de la sillería y 75-82. Obra y estilo de Guillén de Holanda. Sagredo, D.: *Medidas del Romano*, Toledo 1926, Madrid 1976.

13. Bernis, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid 1962.

14. Calatayud Fernández, E. y González Blanco, A.: *Op. cit.*, pp. 42-56.

15. Dacos Crifo, N.: *La découverte de la Domus Aurea et la formation del grotesques a la Renaissance*, Londres 1969, preface VII y p. 109. López Torrijos, R.: «Representaciones de Hércules en las obras religiosas del siblo XVI», BSAA (1981), pp. 293-308. Marías, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid 1989, pp. 247-252.

16. Serrano, R. y otros: *Op. cit.*, pp. 135-154. Repertorio ornamental de Esteban de Obray.

17. García Gainza, M.ª C.: «Relaciones entre Aragón y Navarra en la escultura del siglo XVI», en *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza 1993, p. 140.

18. Serrano, R. y otros: *Op. cit.*, pp. 148-149. Berliner, R.: *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*, t. II, Madrid 1928, p. 78, 1, 2 y 3. Maestro J.G. Paneles con delfines, aves y otros temas bien recortados (c. 1525-1535).

19. Mateo Gómez, I.: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid 1979 y *La sillería del coro de la catedral de Sevilla*, en *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1991. Kraus, D. y H.: *Las sillerías góticas españolas*, Madrid 1984. Mogollón Cano-Cortés, P. y Pizarro Gomez, F. J.: *La sillería del coro de la Catedral de Plasencia*, Cáceres 1992.

20. S. Jacob, H.: *Idealism and Realism. A Study of sepulchral symbolism*, Leyden 1954, p. 164.

21. Wind, E.: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona 1972, pp. 61-86. Orfeo en honor del Amor Ciego. Chastel, A.: *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid 1982, pp. 273-274, Orfeo. Sebastián, S.: *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, Zaragoza 1980, pp. 62-65, Eros y Anteros.

22. Villena, E. de: *Los doze Trabajos de Hércules*, Madrid 1958. Sebastián, S.: *Arte y Humanismo*, Madrid 1978, p. 197-202. Hércules en España.

23. González de Zárate, J.: «Aproximación a la lectura iconográfica del programa mitológico en la portada de Santa María de Viana», *PV* (1988), anejo 11, pp. 179-196. Ibíd.: *Arquitectura e iconografía en la Universidad de Oñate*, San Sebastián 1992.

24. Berliner, R.: *Op. cit.*, p. 75,3.

25. *The Illustrated Bartsch*, v. 15, vol 8 (part. 2). Early German Masters. B. y H.S. Beham. New York 1978, pp. 115, lám. 223 (213) y 116, lám. 227 [I] (214).

26. Wind, E.: *Op. cit.*, pp. 245-260. Vestigios paganos de la Trinidad.

27. *The Illustrated Bartsch*, V. 30, vol 15 (part. 3). Italian masters of the sixteenth Century Enea Vico. New York 1985, pp. 175-185. Portraits and medals.

28. Berliner, R.: *Op. cit.*, pp. 23/4, 29, 31/1 y 2 y 39. *The Illustrated Bartsch*, v. 27, vol 14 (part. 2). The Works of Marcantonio Raimondi and of his School. New York 1978, p. 244, lám. 560 (393).

29. Berliner, R.: *Op. cit.*, p. 43,4. *The Illustrated*, v. 27, vol. 14 (part. 2), p. 269, lám. 583, 583-I (400).

30. Berliner, R.: *Op. cit.*, p. 101,1. *The Illustrated*, v. 30, vol. 15 (part. 3), p. 303, lám. 471 (362).

31. Petrarca, F.: *Triunfos*, Madrid 1983. Entre los fondos de la biblioteca catedralicia de Pamplona se encuentran varias obras de Francisco Petrarca como «Los seis triunphos», impreso por A.G. de Brocar en Logroño en 1512 e ilustrado por grabados, y otros que vieron la luz en Venecia y Sevilla en 1515 y 1516 respectivamente.

32. *The Illustrated Bartsch*, v. 17, vol. 8 (part. 4). Early German Masters D. y H. Hopfer, p. 236, lám. 39 (1516).

33. Ávila Padrón, A.: *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona 1993, pp. 256-258.

34. *The Illustrated*, 15, vol. 8 (part. 2), pp. 197-199. *Ibíd.*, 17, v. 17, vol. 8 (part. 4), pp. 153, lám. (491), 154, lám. 77 (491) y 155, lám. 78 (491).

35. Chastel, A.: *Op. cit.*, p. 271.

36. Berliner, R.: *Op. cit.*, pp. 68, 4 y 73, 1. Warncke, C. P.: *Die Ornamentale Groteske in Deutschland, 1500-1650*, t. II, Berlín

1979, 136-305. Frisos y paneles de J. Binck, H. Aldegrever, S. Beham y G. Penz. Agradezco su consulta facilitada por el Instituto Municipal de Estudios Iconográficos «Ephialte» de Vitoria.

37. SEBASTIÁN, S. (ed. crit.): *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano.* Madrid 1986, pp. 23-31, el elefante. GARCÍA MAHIQUES, R.: «El Elefante o la Humanidad obediente», *Lecturas de Historia del Arte. Instituto de Estudios Iconográficos,* Ephialte, Vitoria 1989, pp. 281-294.

38. ESTEBAN LORENTE, J. F.: *Tratado de Iconografía,* Madrid 1990, p. 285. Origen del jeroglífico renacentista.

39. LORDA, J. y JOVER, M.: «Figuras quiméricas de un Renacimiento bastardo. La reja del coro de la Catedral de Pamplona», *Lecturas de Historia del Arte,* IV, Ephialte. Vitoria 1994, pp. 333-341.

40. BIURRUN SOTIL, T.: *Op. cit.,* pp. 438-441.

41. Para los estudios de rejería en España resultan básicas las obras de CAMÓN AZNAR, J.: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI,* Summa Artis, vol. XVIII, Madrid 1961, pp. 397-523 (427, reja de Pamplona) y, especialmente, GALLEGO DE MIGUEL, autora de varios libros entre 1963 y 1988 sobre rejería en Galicia y Castilla (Segovia, Salamanca, Valladolid y Palencia). No son demasiados, aparte de estos, los trabajos monográficos como los de OLAGUER-FELIÚ ALONSO, F.: *Las rejas de la Catedral de Toledo,* Toledo 1980 y DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *La rejería en Jaén en el siglo XVI,* Jaén 1989.

42. GARCÍA GAINZA, M.ª C. y otros: *Catálogo monumental de Navarra,* IV* Merindad de Sangüesa. Pamplona 1989, XXVIII. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra,* Pamplona 1990, pp. 268-274.

43. SERRANO, R. y otros: *Op. cit.,* pp. 39-44. El retablo de mazonería gótica: 1500-1533. MORTE GARCÍA, C.: «La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo», *III Coloquios de Arte Aragonés,* Huesca 1985, pp. 277-302. Ibíd. (introducción): *Aragón y la pintura del Renacimiento,* Catálogo de exposición, Zaragoza 1990, pp. 17-23.

MANIERISMO

1. Un primer trabajo sobre las empresas artísticas del obispo Antonio Zapata en M.C. GARCÍA GAINZA *El Mecenazgo artístico del obispo Zapata en la Catedral de Pamplona* en «Scripta theológica». De la Iglesia y de Navarra. Estudios en honor del Prof. Goñi Gaztambide, Vol XVI, clasc. 1 y 2, 1984, pp. 579-589. Más recientemente M.C. GARCÍA GAINZA, *Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona,* en «Lecturas de Historia del Arte», EPHIALTE. Vitoria 1992, pp. 110-124.

2. J. GOÑI GAZTAMBIDE, Voz *Zapata, Antonio* en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España,* pp. 2802-2805. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona, siglo XVI,* Pamplona 1985, p. 661.

3. F. LUBIÁN Y SOS, *Relación de la Santa Iglesia de Pamplona de la provincia burguense* Pamplona 1953, pp. 98-101.

4. J. GOÑI GAZTAMBIDE, Voz *Zapata, Antonio* en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España,* pp. 2802-2805.

5. V. LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano,* Sevilla 1979, p. 22.

6. J.A. CALDERÓN QUIJANO, *Las defensas del Golfo de Cádiz en la Edad Moderna.* Sevilla 1974, p. 22.

7. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España,* pp. 2802-2805.

8. F. LUBIÁN Y SOS, *Relación de la Santa Iglesia de Pamplona,* pp. 98-101.

9. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España,* pp. 2802-2805.

10. *Ibídem.*

11. J.J. ARAZURI, *El municipio pamplonés en tiempos de Felipe II.* Pamplona 1973, pp 139-148.

12. Seguimos a partir de aquí puntualmente con la debida corrección de errores, nuestro reciente trabajo ya citado, *Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona.*

13. G. WEISE, *Die Plastik der Tenaissance und des Frübarock im nordlichen Spanien.* Band II, Tübingen 1957, p. 82.

14. M. DE LECUONA, *El autor de los retablos mayores de Pamplona y Calahorra* en «Príncipe de Viana» 1945, p. 29.

15. J.R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura,* Pamplona, 1949, pp. 143-152.

16. *Ibídem.*

17. M. DE LECUONA, *El autor de los retablos mayores de Pamplona y Calahorra,* p. 29.

18. M.C. HEREDIA MORENO, *La custodia de San Pablo de Zaragoza. Propuesta de atribución.* «Archivo Español de Arte», n. 252, 1990, pp. 609-620.

19. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Estructura y tipología del retablo mayor de El Escorial,* en «Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras», Madrid 1987, pp. 203-220.

20. C. VON DER OSTEN SAKEN, *El Escorial. Estudio Iconográfico.* Bilbao 1984, p. 56.

21. L. CERVERA VERA, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera,* Madrid 1954.

22. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Estructura y tipología,* p. 217.

23. Citado por J.M. PALOMERO PARAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento,* Sevilla 1983, p. 70.

24. A. QUINTANA DUEÑAS, *Santos de la imperial ciudad de Toledo y su arzobispado, excelencias que goza su Santa Iglesia, fiestas que celebra su clero,* Madrid 1651, p. 293.

25. F. DE LUBIÁN Y SOS, *Relación.*

26. P. DE MADRAZO, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia. Navarra y Logroño. II.,* Madrid 1986, p. 350.

27. T. BIURRUN, *La estructura religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento,* Pamplona 1935, p. 361.

28. M.C. GARCÍA GAINZA, *Actuaciones de un obispo postridentino en la Catedral de Pamplona.*

29. F. IDOATE, *Rincones de la historia de Navarra,* Vol III, pp. 501-502.

30. M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona.* Pamplona 1978, pp. 59-63.

31. J.R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro, Escultura,* 147-148.

32. *Ibídem.*

33. *Ibídem.*

34. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona,* Vol. IV, Siglo XVI, Pamplona 1985, p. 661.

35. F. IDOATE, *Rincones de la Historia de Navarra,* Vol III, pp. 501-502.

36. J. SCHLOSSER, *La literatura artística.* Madrid 1976, p. 349.

37. M.C. GARCÍA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra* Pamplona 1969, 2.ª Ed. 1986, pp. 163-221.

38. J. GOÑI GAZTAMBIDE *Historia de los obispos de Pamplona S XVII,* T.V. Pamplona 1980, p. 200.

39. P.L. ECHEVERRÍA GOÑI y JJ. VELEZ CHAURRI, *López de Gárriz y Anchieta comparados. Las claves del Romanismo norteño,* en «Homenaje a Pedro López de Gárriz en el IV centenario de su muerte». Boletín del Instituto Municipal de la Historia. Miranda de Ebro s/a, p. 57.

40. J. GOÑI GAZTAMBIDE *La capilla del trascoro de la Catedral de Pamplona.* «Hispania christiana», 1988, p.

41. M.C. GARCÍA GAINZA, *Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV Centenario de su muerte,* Goya n. 207, 1988, pp. 132-137.

42. J.M. SERRA REMON, *Los Crucificados de Anchieta vistos por un galeno.* Tesis de Master sustentada en la Universidad de Navarra.

BARROCO

ARQUITECTURA

1. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. V. Siglo XVII,* Pamplona 1987, pág. 240.

2. *Ibíd.,* págs. 277-279.

3. *Ibíd.,* pág. 225.

4. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. VII. Siglo XVIII,* Pamplona 1989, págs. 599-600.

5. SAGASETA, A. y TABERNA, L., *Órganos de Navarra,* Pamplona 1985, pág. 269.

6. GÁRRIZ AYANZ, J., *La villa de Garde en el valle del Roncal,* Pamplona 1923, págs. 70, 98 y 99.

7. AC. Pamplona. Espolios. Memorial deprecativo del arcediano Pascual Beltrán de Gayarre.

8. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos... VII,* pág. 588.

9. *Ibíd.*

10. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos.... VII,* págs. 594-595.

11. BLANCO ESQUIVIAS, B., *El maestro mayor de El Real Sitio de Aranjuez,* Madrid, pág. 277.

12. MOLINS MUGUETA, J.L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La capilla de Nuestra Señora del Camino.* En *La Virgen del Camino de Pamplona. V Centenario de su aparición.* Pamplona 1987, págs. 68 y 78.

13. Molins Mugueta, J.L., *Casa consistorial de Pamplona*. En *Casas consistoriales en Navarra*. Pamplona 1988. págs. 86-88.

14. Goñi Gaztambide, J., *La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona*. PV (1970). pág.7.

15. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos... VII*, págs. 597-598.

16. Colección particular. Libro de varios tratados, borradores... compuesto por Vicente Arizu en 1778.

17. García Gainza, M.C. y otros: *Catálogo Monumental de Navarra. II. Merindad de Estella. II*. Pamplona 1983, pág. 473.

18. Echeverría Goñi, P.L., *Mecenazgo y legados artísticos de indianos en Navarra*. II Congreso General de Historia de Navarra. PV (1991). págs. 169 y 171.

19. Orbe Sivatte, M., *Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro de Mendigorría*. PV (1982), págs. 45-50.

ARQUITECTURA EFÍMERA

1. AGN. Prot. Not. Pamplona. José Fernández de Mendívil. 1706. Declaración de José Ortega de los reparos que necesita el monumento de la catedral.

2. Andrada González-Parrado, R., *Proyecto de reconstrucción del Monumento de Semana Santa diseñado por Juan de Herrera*. En *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Iglesia y Monarquía. La liturgia*. Madrid 1985, págs. 73-80.

3. Echeverría Goñi, P.L., *Los monumentos o «perspectivas» en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa*. PV (1990), págs. 517-532.

4. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos de Pamplona. VII. Siglo XVIII*, Pamplona 1989, págs. 291-392.

5. AC. Pamplona. Libro de la Sacristía 1724-1781, cuentas de 1740.

6. Madoz, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, vol. XII, Madrid 1849, pág. 649.

7. AC. Pamplona. Libro de la Sacristía 1724-1781, cuentas de 1742.

8. *Ibíd.*, cuentas de 1743.

9. *Ibíd.*, cuentas de 1745.

10. Soto Caba, V., *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid 1991, págs. 29 y ss..

11. *Ibíd.*, págs. 238 y 239.

12. Altadill, J., *Artistas exhumados*. BCMN (1925), pág. 139.

13. Lopez de Cuellar, J., *Batallas y triunfos de la Serenísima Señora doña Mariana de Austria que el día 18 de julio celebraron los Tribunales Reales de Navarra*. Pamplona. Francisco Antonio de Neyra, 1696. Ejemplar existente en la biblioteca de las Agustinas Recoletas de Pamplona a quienes agradecemos haberlo puesto a nuestra disposición.

14. Idoate, F., *Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra*. PV (1954), págs. 57-154.

15. Molins Mugueta, J.L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. Pamplona 1974, págs. 18, 93, 94 y 138.

16. Soto Caba, V., *Op. cit.*, pág. 239.

17. AC. Pamplona. Sindicatura. 1766. s/ núm. Planta y explicación del túmulo que de años acá se pone en la Santa Iglesia en las Exequias Reales.

VIRGEN DEL SAGRARIO

1. Goñi Gaztambide, J., *Los navarros en el Concilio de Trento y la Reforma Tridentina en la Diócesis de Pamplona*. Pamplona 1947, págs. 294-295.

2. Ibíd.: *Historia de los Obispos de Pamplona. VI. Siglo XVII*, Pamplona 1987, pág. 360.

3. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos... VI*, pág.50.

4. Chavier, A., *Fueros del Reyno de Navarra...*, Pamplona 1686.

5. *Praeclarisime domine. Pro vicario generali Pampilonensi allegqatio juridica. Bonum ius ostenditur vicarii generalis in causa quan sequitur contra administratorem regiae domus de Marcilla, antea monasterii regularium Cisterciensis ordinis et supressi, de et super manuntentione possessionis sedenti ante administratorem in curiis generalibus regni Navarrae, quam intendit vicarius generalis* (s.l.s.a, c. 1688).

6. AC. Pamplona. Libro de la sacristía 1724-1781, cuentas de 1761 y 1762.

7. *Ibíd.* Libro de la sacristía 1782-1826, cuentas de 1785.

8. *II Congreso de Estudios Vascos. Exposición de Arte Retrospectivo. Avance de Catálogo*, Pamplona 1920, pásg. 46.

9. Las conserva celosamente el M.I.Sr.D. Jesús Arraiza, magistral de la SICM de Pamplona a quien agradecemos el haberlas puesto a nuestra disposición.

10. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos de Pamplona. VII. Siglo XVIII*, Pamplona 1989, pág. 276.

11. *Catálogo del Museo Federico Marés*, Barcelona 1979, pág. 135, núm. 737.

12. *Fueros del Reyno de Navarra desde su creación hasta su feliz unión con Castilla*. Pamplona 1815.

13. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obipos... VII*, págs. 389 y 488.

14. Arigita y Lasa, M., *Los Priores de la Seo de Pamplona*, París 1910, pág. 58.

15. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos... VII*, pág. 491.

16. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos... VII*, págs. 390-391.

17. *Ibíd.*, pág. 390.

18. Uranga, J.E. e Íñiguez Almech, F., *Arte medieval navarro*, vol. III, Pamplona 1973, pág. 254.

19. García Gainza, M. C. y Heredia Moreno, C.: *Orfebrería de la catedral y Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona 1978, pág. 42.

20. García Gainza, M.C., *El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona*. De la Iglesia y de Navarra. Estudios en honor del prof. Goñi Gaztambide, Pamplona 1984, págs. 339-348.

21. Alvarado, F. (pseudónimo de Mariano Arigita): *Guía del viajero en Pamplona*, Madrid 1904, pág. 52 y Garriz, J., *La Santa Iglesia Catedral de Pamplona. Guía histórico-artística*, Pamplona 1966, pág. 58.

22. García Gainza, M.C. y Heredia Moreno, C., *Orfebrería...*, pág. 42.

23. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos... VII*, pág. 54.

24. García Gainza, M.C., *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona 1991.

RETABLÍSTICA Y ESCULTURA

1. Madoz, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, vol. XII, Madrid 1849, pág. 649.

2. Del Burgo, M.ª E., *La catedral de Pamplona*, León 1977, pág. 47.

3. Ponz, A., *Viaje fuera de España*, vol. II, Madrid 1785, pág. 340.

4. *Ibíd.*, pág. 338.

5. Archivo Decanal de Tudela, leg. 91. Real Orden remitida por el conde de Floridablanca a los prelados en 3 de enero de 1792 en donde se recogen otras disposiciones anteriores sobre obras en templos.

6. Goñi Gaztambide, J., *La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona*, P.V. (1970), págs. 63-64.

7. *Ibíd.*, pág. 64.

8. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los Obispos de Pamplona. V. Siglos XVII*, Pamplona 1987, págs. 154-155.

9. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los Obispos de Pamplona. VI. Siglo XVII*, Pamplona 1987, pág. 379.

10. Fernández Pérez, G., *Historia de la Iglesia y Obispos de Pamplona*, vol. II, Madrid 1820, pág. 304.

11. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos...*, VI, págs. 201 y 203.

12. Goñi Gaztambide, J., *¿Quién costeó la sacristía de los canónigos de la catedral de Pamplona?* Diario de Navarra, 7 de agosto de 1992, pág. 26.

13. Ramírez Martínez, J.M., *Notas sobre Mateo de Zabalía (natural de Azpeitia) arquitecto de retablos de Berceo* (1980), págs. 101-109 y Echeverría Goñi, P.L., González de Zárate, J.M. y Vélez Chaurri, J., *Un pintor flamenco del siglo XVII en el Pais Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate*, Bol. RSBAM (1988), págs. 322 y ss.

14. Molins Mugueta, J.L., *Artistas competentes en el trabajo de la madera, examinados por la hemandad de San José y Santo Tomás de Pamplona entre 1587 y 1650*, Actas del I Congreso General de Historia de Navarra VI. Historia del Arte. PV, Pamplona 1988, pág. 380.

15. Cendoya Echániz, J.I., *El retablo barroco en El Goierri*. San Sebastián 1992, págs. 285 y ss.

16. Martín González, J.J., *El retablo barroco en España*. Madrid 1993, pág. 11.

17. Fernández Gracia, R., *Escultura y retablos de las Clarisas de Estella*, P.V. (1990), págs. 538 y 539.

18. Molins Mugueta, J.L., *La capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. Pamplona 1974, pág. 42.

19. Tovar Martín, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid 1975, pág. 192.

20. Rubio Semper, A., *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*. Zaragoza 1980, págs. 122-123.

21. Goñi Gaztambide, J.: *Historia de los obispos...*, V, págs. 278-279.

22. *Ibíd.* y Moral, T., *San Benito en el arte español*, Cistercium (1980), pág. 416.

23. Molins Mugueta, J.L., *Artistas competentes...*, pág. 380.

24. AGN. Prot. Not. Pamplona. Antonio de Igal. 1643. Escritura de convenios entre el arcediano de la Cámara y Miguel de Armendáriz, pintor.

25. Segovia Villar, M.C., *El convento de Agustinas Recoletas de Pamplona*, BSAAV (1980), págs. 271 y ss.

26. García Gainza, M.C.: *El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona*, en «De la Iglesia y de Navarra. Estudios en honor del prof. Goñi Gaztambide, Scripta Theologica» (1984), págs. 339-348.

27. Ayape, E., *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona*. Recollectio (1982), págs, 206-208.

28. Tovar Martín, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid 1975, pág. 192.

29. Cantera Orive, J., *El retablo mayor de Santiago el Real de Logroño*, Berceo (1960), págs. 331-343; Ramírez Martínez, J.M., *Notas sobre Mateo...*, págs. 101-109 y Echeverría Goñi, P., González de Zárate, J. M. y Vélez Chaurri, J., *Op. cit.*, págs. 321-329.

30. Molins Mugueta, J.L., *Artistas competentes...*, pág. 380.

31. Echeverría Goñi, P., González de Zárate, J.M. y Vélez Chaurri, J., *Op. cit.*, pág. 328.

32. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los Obispos de Pamplona. VII. Siglo XVIII*, Pamplona 1989, págs. 270-273.

33. *Ibíd.*, pág. 273.

34. Alvarado, F. de (pseudónimo de Mariano Arigita y Lasa): *Guía del viajero en Pamplona*, Madrid 1904, pág. 28.

35. Olcoz y Oier, F. de, Historia Valdorbesa, Estella 1971, pág. 273.

36. Goñi Gaztambide, J.: Historia de los obispos..., VI, pág. 378.

37. AGN. Prot. Not. Villava. Martín de Azcárate. 1782, núm. 96. Escritura de convenios de Simón Iroz y Villava y Rafael Díaz de Jaúregui con Francisco Jiménez, escultor, para hacer ciertas obras de escultura para los colaterales de la catedral de Pamplona.

38. Huarte, J.M., *Los retablos del convento de las monjas Recoletas de Pamplona*. B.C.M.N. (1927), págs. 300 y ss.

39. Fernández Gracia, R., *Escultura y retablos de las clarisas...*, pág. 536.

40. García Gainza, M.C., *La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada*, BSAAV (1972), pág. 328 y ss.

41. AGN. Prot. Not. Villava. Martín de Azcárate. 1682, núm. 105. Escritura de obligación de Francisco Jiménez, escultor a Simón Iroz y Villava, sobre ciertas esculturas para los colaterales de la catedral de Pamplona y del retablo de Lerga.

42. García Gainza, M.C. y otros: *Catalogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa I*. Pamplona 1989, págs. 264-265.

43. Ibid., *Catálogo... Merindad de Sangüesa II*. Pamplona 1992, pág. 33.

44. *Ibíd.*, págs.41 y 249.

45. AD. Pamplona. Procesos. C 1378, núm. 12.

46. Ramírez, J. M., *Escultura barroca en La Rioja*. Valladolid 1980, págs. 134 y 135. Tesis doctoral inédita.

47. García Gainza, M. C. y otros: *Catálogo... II. Merindad de Estella II*. Pamplona 1983, págs. 210-211.

48. AGN. Prot. Not. Villava. Martín de Azcárate. 1682. Escritura de obligación de Francisco Jimenez, escultor, a Simón Iroz y Villava, sobre ciertas esculturas para los colaterales de la catedral de Pamplona y el retablo de Lerga.

49. Archivo parroquial de Los Arcos. Libro de Visitas 1640-1816, fol. 69.

50. Fernández Gracia, R., *Escultura y retablos...*, pág. 542.

51. Cintas del Bot, A., *Iconografía del Rey San Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla 1991, pág 78.

52. Núñez de Cepeda, M., *Los antiguos gremios y cofradías de Pamplona*. Pamplona 1948, págs. 61-77.

53. Archivo Municipal de Pamplona. Gremios y Cofradías. Libro inventario de todos los papeles y libros que tiene la hermandad de San José en su archivo, fajo 2 , núm. 17 y Leg. 1. Documentos de la hermandad. Poder de la hermandad para ajustarse con los canónigos. 19-III-1560.

54. *Ibíd.*

55. *Ibíd.* Leg. 1. Documentos de la hermandad. Escritura de pactos y convenios del prior de la cofradía de San José y Santo Tomás con Juan de Goñi. 1-II-1565.

56. García Gainza, M.C., *Los Oscáriz, una familia de pintores navarros*. P.V. (1969), págs. 7 y 29 y 30.

57. *Ibíd.*

58. Archivo Municipal de Pamplona. Gremios y Cofradías. Libro Inventario de todos los papeles y libros que tiene la hermandad de San José en su archivo, fajo 4. , núm. 16.

59. *Ibíd.* Libro IV de Cuentas de la Hermandad de San José y Santo Tomás. 1658-1721. Cuentas de 1704 y 1705.

60. *Ibíd.* Libro de varios autos de la hermandad desde 1715, fol. 68.

61. *Ibíd.* Libro de Cuentas de la Hermandad de San José y Santo Tomás 1658-1721, fol. 101.

62. *Ibíd.* Cuentas de 1691 y 1692.

63. *Ibíd.* Cuentas de 1692.

64. *Ibid.*

65. Goñi Gaztambide J., *Historia de los obispos de Pamplona. VIII. Siglo XVIII*. Pamplona 1989, pág. 85.

66. Archivo Municipal de Pamplona. Gremios y Cofradías. Libro VI de Cuentas de la Cofradía de San José y Santo Tomás. 1762-1799, fols. 58 v° y 63 v°.

67. *Ibíd.* Legajo I. Documentos de la hermandad. Memorial al cabildo sobre reformas en el retablo de San José.

68. *Ibíd.* Libro inventario de todos los papeles y libros que tiene la hermandad de San José en su archivo. Fajo 5, núm. 1. Memoriales y decretos sobre querer limpiar el retablo de San José y por la hermandad se determinó no se hiciese novedad.

69. Fernández Gracia, R., *Escultura y retablos...*, pág. 537.

70. Ramírez Martínez, J.M., *Retablos mayores de la Rioja*. Logroño 1993 págs. 294 y 295.

71. *Catálogo de la Exposición San José en el Arte Español*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1972, núms. 102 y 106.

72. Archivo Municipal de Pamplona. Gremios y Cofradías. Libro de varios autos de la hermandad de San José y Santo Tomás dsde 1715. Testimonio del regalo de doña Ángela Acha. 1826.

73. *Ibid.* Auto de resolución por las alhajas regaladas por don Francisco Cruz de Aramburu. 1833.

74. Molins Mugueta, J.L. y Fernández Gracia, R., *La capilla de Nuestra Señora el Camino*, en *La Virgen del Camino de Pamplona. V Centenario de su Aparición (1487-1987)*, Pamplona 1987, pág. 72.

75. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos de Pamplona. II. Siglos XIV-XV*, Pamplona 1979, pág. 168.

76. Núñez de Cepeda, M., *Op. cit.*, pág. 328.

77. Archivo Catedral de Pamplona. Libro de Noticias de la Cofradía de Santa Catalina de la Catedral de Pamplona por don Bernardo de Astráin y don Jorge Irañeta. Año 1810.

78. Sagaseta, A. y Taberna, L., *Órganos de Navarra*, Pamplona 1985, pág. 271.

79. Archivo Catedral de Pamplona. Libro de Noticias de la Cofradía de Santa Catalina de la Catedral de Pamplona por don Bernardo de Astráin y don Jorge Irañeta. Año 1810.

80. Archivo Catedral de Pamplona. Libro I de Actas Capitulares. 1623-1701, fol. 212 v. y Goñi Gaztambide, J., *Historia de los obispos... VI*, pág. 379.

81. Archivo Catedral de Pamplona. Libro I de Autos de la Cofradía de Santa Catalina, fol. 70.

82. Archivo Catedral de Pamplona. Libro de Noticias de la Cofradía de Santa Catalina de la Catedral de Pamplona por don Bernardo Astráin y don Jorge Irañeta. Año 1810.

83. AGN. Prot. Not. Pamplona. Juan Remírez de Urdánoz. 1686, núm. 7. Condiciones y escritura del retablo de Santa Catalina de la catedral entre don José Acedo y los arquitectos Miguel de Bengoechea y José Munárriz.

84. *Ibíd.* Carta de pago de Miguel de Bengoechea y José de Munárriz por el retablo de Santa Catalina.

85. Echeverría Goñi, P. y Fernández Gracia, R., *El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Exorno artístico*. P.V. (1981), pág. 821.

86. AGN. Prot. Not. Pamplona. Francisco Antonio Escudero. 1699, núm. 21. Escritura otorgada por Juan de Munárriz de dorar el altar que está de Santa Catalina en la Santa Iglesia Catedral.

87. Ramírez Martínez, J.M., *Retablos mayores...*, págs. 294-295.

88. Fernández Gracia, R., *Escultura y retablos...*, pág. 538.

89. Chavier, A., *Fueros del Reyno de Navarra*. Pamplona 1686.

90. Martín González, J.J., *El retablo barroco...*, pág. 11.

91. AGN. Prot. Not. Pamplona. Francisco Antonio Escudero. 1699, núm. 21. Escritura de obligación y convenios sobre dorar los dos retablos de San Martín y San Juan Evangelista.

92. *Ibid.*

93. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los*

Obispos de Pamplona. IX. Siglo XIX. Pamplona 1991. pág. 136.

94. ARRESE. J.L., *Arte religioso en un pueblo de España*. Madrid 1963. págs. 19 y 401 y ECHEVERRÍA GOÑI. P., *Miranda de Arga entre el Gótico y el Barroco*. Estella 1983. págs. 109 y ss.

95. MOYA VALGAÑÓN. J.G., *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Madrid 1976. vol. II. pág. 108 y vol. I. pág. 237 y RAMÍREZ MARTÍNEZ. J.M., *Retablos mayores*.... págs. 312 y ss.

96. ARRESE. J.L., *Arte religioso*.... págs. 19 y 401.

97. AD. Pamplona. Procesos. C / 842. núm. 35 y C / 1186. núm. 1.

98. RAMÍREZ MARTÍNEZ. J.M., *Retablos mayores*...., págs. 294-295.

99. AD. Pamplona. Procesos. Ollo. C/ 1487. núm. 9. Sobre la provisión de la capellanía fundada por don Diego de Echarren. prior de la catedral.

100. ARIGITA Y LASA, M., *Los Priores de la Seo de Pamplona*. París 1910. págs. 58-59.

101. HUARTE. J.M. de. *Los retablos del convento de las monjas Recoletas de Pamplona*, B.C.M.N. (1927). págs. 300 y ss., y GARCÍA GAINZA. M.C., *Notas para el estudio de la escultura barroca en Navarra*. Letras de Deusto (1975). pág. 139 y SEGOVIA VILLAR. M.C., *El convento de Agustinas*.... pág. 258.

102. ALVARADO. F. de (pseudónimo de M. ARIGITA): *Guía del viajero en Pamplona*, Madrid 1904. pág. 26.

103. GOÑI GAZTAMBIDE. J., *Historia de los obispos... VII*, pág. 55.

104. ECHEVERRÍA GOÑI. P., *Miranda de Arga*..., pág. 110.

105. AGN. Prot. Not. Pamplona. Juan Antonio Mañeru. 1713. s/núm. Escritura para hacer el retablo de San Fermín entre el arcediano de la tabla y Fermín de Larráinzar.

106. *Ibíd.*

107. AD. Pamplona. Procesos. C/ 992/ 2. Proceso por quedar vacante la rectoría de Errazu con el ascenso al canonicato de don Andrés Apeztegui 1697 y C/ 1130 / 5. Proceso de nombramiento de rector de Errazu 1692.

108. AC. Pamplona. Libro I de Acuerdos Capitulares. fol. 255 v. Arcedianato de la Tabla, tomas de posesión y Libro II de Acuerdos Capitulares. fol. 67.

109. DÍAZ EREÑO. G., PAREDES GIRALDO. M.C. y MENDIÓROZ LACAMBRA. A.M., *Fermín de Larráinzar. Arquitecto de Pamplona del siglo XVIII*, PV (1991). pág. 31.

110. A.P. San Saturnino de Pamplona. Libro de Difuntos y Casados 1730-1760. fol. 19 v°.

111. GARCÍA GAINZA. M.C. y otros: *Catálogo monumental de Navarra. II. Merindad de Estella I*. Pamplona 1982. págs. 44 y 419 y *Merindad de Olite*. Pamplona 1985. pág. 126 y CENDOYA ECHÁNIZ. I., *El retablo barroco*..., págs. 285 y ss.; DÍAZ EREÑO y otros: *Op. cit.*, págs. 31 y ss.

112. AGN. Prot. Not. Pamplona. Juan José Ciriza. 1714. Escritura de ajuste otorgada sobre dorar un retablo por el M. I. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral con Pedro de Ecay. maestro dorador y estofador.

113. GOÑI GAZTAMBIDE. J., *Historia de los Obispos... VII*. pág. 273.

114. NÚÑEZ DE CEPEDA, M., *Los antiguos gremios*.... págs. 287-288.

115. FERNÁNDEZ GRACIA. R., *Escultura y retablos*..., pág. 539.

116. AGN. Prot. Not. Pamplona. Juan José Ciriza. 1713. núm. 71. Escritura de ajuste de un retablo y corateral de la capilla de la Santísima Trinidad de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad otorgado por don Juan de Ciriza como tesorero del Exmo. Señor Duque de Alba. condestable de este reino a favor de Pedro Soravilla.

117. GOÑI GAZTAMBIDE. J., *Historia de los Obispos... IX*, pág. 136.

118. AGN. Prot. Not. Pamplona. Francisco Echeverría. 1720. Nombramiento hecho por Pedro Soravilla para reconocer un retablo a favor de Fermín de Larráinzar.

119. *Ibíd.* 1722. Entrega y declaración jurada de estar conforme a arte el retablo de la Santísima Trinidad en la capilla del duque de Alba en la catedral. Nota del Índice-Registro. El legajo correspondiente no se encuentra entre los registros del escribano.

120. AD. Pamplona. Procesos. C / 1908. núm. 25.

121. ECHEVERRÍA GOÑI. P.L. y FERNÁNDEZ GRACIA. R., *La parroquia de San Juan en el conjunto urbano de Huarte Araquil*. Pamplona 1987. págs. 79. 80 y 107.

122. FERNÁNDEZ GRACIA. R., *Escultura y retablos*...., págs. 539. 542 y 543.

123. P. GERMÁN DE PAMPLONA. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid 1970. pág. 159.

124. AGN. Prot. Not. Pamplona. Francisco Antonio Escudero. 1699. núm. 21. Escritura de obligación y convenios sobre dorar los dos retablos de San Martín y San Juan Evangelista.

125. *Ibíd.*

126. GOÑI GAZTAMBIDE. J., *Historia de los Obispos... IX*, págs. 135-136.

127. *Ibíd.* 1700. Escritura del retablo de San Cristina de la catedral de Pamplona.

128. *Ibíd.*

129. ARRESE. J.L., *Arte religioso*..., págs. 19 y 401 y ECHEVERRÍA GOÑI. P., *Miranda de Arga*..., págs. 109 y ss.

130. MOYA VALGAÑÓN. J.G., *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Madrid 1976. vol. II. pág. 108 y vol. I. pág. 237.

131. ARRESE. J.L., *Arte religioso*..., págs. 19 y 401.

132. RAMÍREZ MARTÍNEZ. J.M., *Retablos mayores*..., págs. 305. 307 y 312.

133. GOÑI GAZTAMBIDE. J., *Historia de los Obispos... IX*, pág. 234.

134. GOÑI GAZTAMBIDE. J., *La capilla del trascoro de la catedral de Pamplona*. Hispania Sacra (1988). Estudios en honor del prof. Dr. José Orlandis Rovira en su septuagésimo aniversario. págs. 686-687.

135. *Ibíd.*

136. AGUIRRE. I., *Iglesia de la Purísima Concepción de Elorrio*, en *Monumentos de Vizcaya*, vol. III. Bilbao 1987. págs. 153-160.

137. PLAZA. F.J., *El Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid 1975. págs. 160. 253. 259 y 263.

138. AP. San Saturnino de Pamplona. Libro de Difuntos 1761-1811. fol. 38.

139. CABEZUDO ASTRÁIN. J., *Iglesia de Santa María de Tafalla*. PV (1957), pág. 433.

140. Ad. Pamplona. Procesos. Almándoz. C/ 2003. núm. 23. Del alcalde, regidores y concejo de Villava sobre la construcción del retablo mayor.

141. ZORROZUA SANTISTEBAN. J., *El retablo mayor de Murélaga (Vizcaya): La incidencia del modelo cortesano en el Rococó vasco*. Letras de Deusto (1991), págs. 58-59.

142. FERNÁNDEZ GRACIA. R., Voz *Soria. Silveste*, en GEN. vol. X. Pamplona 1990. pág. 378.

143. GOÑI GAZTAMBIDE. J., *San Miguel de Excelsis y la Chantría de Pamplona de M. Arigita*. PV (1971). pág. 158.

144. LABEAGA MENDIOLA. J.C., *El retablo mayor de la parroquia de Santiago (Sangüesa)*. Rev. de la Sociedad de Estudios Vascos. Sección Artes Plásticas y Monumentales (1988). págs. 227-248.

145. ZORROZUA SANTISTEBAN. J., *El retablo mayor*..., págs. 57-58.

146. ALVARADO. J. (Mariano ARIGITA Y LASA). *Guía del viajero*.... pág. 42.

147. DÍAZ CACHERO. T., *Voz Thierry y Dumont. Juan Buenaventura*. en GEN. vol. X. Pamplona 1990. pág. 427.

148. IDOATE. F., *Virreinato del conde de Gages*. en *Rincones de la historia de Navarra*. vol. III. Pamplona 1979. págs. 104-108.

149. LEZAUN. C., *Basílica de San Gregorio Ostiense en Sorlada. Dignidad arquitectónica y grandeza escultórica*. Pregón (1967).

150. SÁNCHEZ CANTÓN. F.J., *Roberto Michel. escultor del siglo XVIII*. Bol. de la Sociedad Española de Excursiones (1917). págs. 4 y ss.

151. FERNÁNDEZ GRACIA. R., *La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco*. PV (1988). págs. 59-60.

152. LLEÓ CAÑAL. V., *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla 1979. pág. 111.

153. MORALES Y MARÍN. J.L., *Diccionario de iconología*. Madrid 1984. págs. 176 y 312.

154. CARRETE PARRONDO. J., *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona*. Madrid 1989. pág. 103. núm. 137.

155. AD. Pamplona. Caj. 366. núm. 18. Inventario de las alhajas de la parroquia de San Juan 1725-1779.

156. ESPARZA. E., *Pequeña y curiosa historia de dos retablos del siglo XVIII*, PV (1948). págs. 407-409.

157. GOÑI GAZTAMBIDE. J., *Historia de los obispos... IX*. págs. 80-81.

158. GOÑI GAZTAMBIDE. J., *Historia de los obispos... VII*. pág. 391.

159. AC. Pamplona. Libro de la sacristía 1724-1781. fol. 69 v°.

160. AGN. Prot. Not. Pamplona. Fermín Francisco de Labari. 1756. núm. 17. Escritura de obligación de ejecutar ciertas obras en el coro de la parroquia de San Juan por Fermín Erviti. Francisco Larramendi. Miguel de Goicoechea y Domingo Balerdi. maestros arquitectos. carpinteros y ensambladores en favor del cabildo parroquial de San Juan.

161. SAGASETA. A.y TABERNA. L., *Op. cit.*, pág. 269.

162. AC. Pamplona. Libro de la sacristía 1724-1781. cuentas de 1741.

163. SAGASETA. A. y TABERNA. L., *Op. cit.*, pág. 269.

164. GOÑI GAZTAMBIDE. J., *Historia de los obispos de Pamplona. V. Siglo XVII*, Pamplona 1987. pág. 285.

165. AGN. Procesos. Pendientes Miura. Sala 3ª. leg. 1261. Jaime Burutáin 1621, fajo 2°. núm. 42. Del colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona contra Sancho Monreal y el cabildo de la catedral sobre la entrega y levantamiento de 500 ducados que el arcediano de la Cámara don Juan Cruzat libró para hacer una nueva imagen de San Francisco Javier.

166. ESCALADA. F., *San Francisco Javier y su castillo*. Pamplona 1917. pág. 156.

167. LAFUENTE FERRARI. E., *Retratos de*

San Francisco Javier, Madrid 1954 y SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *San Francisco Javier en las artes*, Madrid 1952.

168. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid 1980, págs. 253-259.

169. GARCÍA GAINZA, M.C., *La escultura romanista...*, págs. 95, 354 y ss.

170. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*, Logroño 1981, pág. 27.

171. ESTELLA MARCOS, M., *La escultura barroca de marfil en España*, vol. II, Madrid 1984, pág. 98, núm. 158.

172. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos...*, vol. VIII, pág. 86.

NEOCLASICISMO

1. Sobre la nueva fachada de la catedral de Pamplona existen dos publicaciones YÁRNOZ LARROSA, *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid 1944 y GOÑI GAZTAMBIDE, «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona» en la Rev. *P. de Viana*, 1970.

A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), folio 65 y siguientes, 23 de mayo de 1783.

2. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), folio 15, 21 de febrero de 1783.

3. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), folio 20, 12 de abril de 1782. Sobre Santos Angel Ochandátegui ver LARUMBE MARTÍN, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona 1990.

4. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), folio 35 v., 30 de agosto de 1782. En esta Junta se hizo memoria de las cartas del Sr. Samaniego y el Secretario de la Real Academia de San Fernando.

5. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), folio 38 v. 18 de septiembre de 1782.

6. Ver LARUMBE MARTÍN, *op. cit.* en la nota n.º 3.

7. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), 28 de octubre de 1782. Carta de D. Ventura Rodríguez a D. Felipe de Samaniego.

8. A.C.P. Sindicatura, 1783.

9. *El arquitecto D. Ventura Rodríguez 1717-1785*. Catálogo de la Exposición organizada por el Ayuntamiento de Madrid en 1983. REESE, T. F., *The architecture of Ventura Rodríguez*, 1976. MARÍAS, F., «Ventura Rodríguez en Toledo (1772-1785)». *Estudios sobre Ventura Rodríguez, 1717-1785*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1985. Para las obras de V. R. en Navarra LARUMBE MARTÍN, *op. cit.* en la nota n. 3.

10. A.C.P. Carta de D. Ventura Rodríguez a Samaniego, fechada el 5 de febrero de 1783.

11. El mismo Ventura Rodríguez lo especifica en una nota manuscrita a un lado del diseño.

12. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), folio 53. Carta del Arcediano de la Valdonsella al Cabildo fechada el 16 de febrero de 1783.

13. A.C.P. Carta de Ventura Rodríguez al Arcediano de la Valdonsella, D. Felipe de Samaniego, fechada en 5 de febrero de 1783.

14. A.C.P. Carta de Ochandátegui al Cabildo fechada en 24 de mayo de 1783.

15. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), folio 69 v. 6 de junio de 1783.

16. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), folio 75 v.

17. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), 23 de mayo de 1783 y 28 de agosto de 1783.

18. A.C.P. Libro de Acuerdos Capitulares (1781-1793), folio 94, 16 de septiembre de 1783.

19. A.C.P. Fábrica de las torres... 1782 y siguientes. Carta de Ochandátegui al Cabildo fechada el 8 de mayo de 1784.

20. A.C.P. Fábrica de las torres... Carta de Ochandátegui al Cabildo fechada el 20 de dic. de 1784.

21. A.C.P. Fábrica de las torres... Carta de Ochandátegui al Cabildo fechada el 14 de enero de 1790.

22. A.C.P. Carta de D. Ventura Rodríguez a D. Felipe Samaniego fechada el 5 de febrero de 1784.

23. CHUECA GOITIA, F., *El Renacimiento*, 1984. QUINTANA, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1774*, Madrid 1983.

24. A.C.P. Fábrica de las torres... Papel de Olóriz del 21 de enero de 1790. Escrito de F. Albella del 21 de abril de 1790.

25. A.C.P. Fábrica de las torres... Respuesta de Ochandátegui del 23 de enero de 1790. Escrito de Ochandátegui del 21 de abril de 1790.

26. NAVASCUÉS PALACIO, P., *Estudio crítico de la Arquitectura Civil de D. Benito Bails*, Murcia 1983.

27. Ochandátegui cita esta entrevista en su carta del 21 de abril de 1790. Documento archivado en el A.C.P.

28. *Idem*, nota n. 21.

29. A.C.P. Informe de Manuel Martín Rodríguez, 1 de agosto de 1791.

30. A.C.P. Fábrica de las torres... Carta de Ochandátegui al Cabildo fechada en 15 de dic. de 1791.

31. *Idem*, nota n.º 10.

32. A.C.P. Fábrica de las torres... Cartas fechadas en enero de 1794. A San Martín se le pagaron 30.000 reales en 1798.

33. A.C.P. Fábrica de las torres... Memoria firmada por Ochandátegui el 7 de agosto de 1800.

34. Nota manuscrita en el diseño de Ventura Rodríguez, conservado en el archivo de la Catedral de Pamplona.

35. Para conocer la trayectoria profesional de Pedro Nolasco Ventura ver LARUMBE MARTÍN, *op. cit.* en la nota n. 3.

36. A.C.P. Catedral y Casas. Obras. 14 de marzo de 1805.

37. A.C.P. Catedral y Casas. Obras. Aprobado por la Academia de San Fernando en 1807.

38. GOÑI GAZTAMBIDE, «La capilla del trascoro de la catedral de Pamplona», *Hispania Christiana*, 1968.

A.A.S.F. Tabernáculos. 2-34/3.

ARTES SUNTUARIAS

ORFEBRERÍA

1. La primera catalogación de las obras de platería del tesoro catedralicio y del Museo Diocesano en M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la catedral y del Museo diocesano de Pamplona*, Pamplona 1978.

2. C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana*, Pamplona 1988, p. 41.

3. M. C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra, 2. Renacimiento*, Pamplona 1988, p. 23.

4. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 14.

5. M. C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona 1992, p. 182.

6. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 15.

7. M. C. GARCÍA GAINZA, *Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona*, Reales Sitios, n.º 116, 1993, pp. 49-55.

8. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA, J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1984, pp. 155-156.

9. C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana*, pp. 41-59.

10. *Ibídem*.

11. *Ibídem*.

12. M. C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra, 1. Edad Media*, recogen la nueva fecha propuesta por M. M. GAUTHIER, *Les routes de la foi. Reliques et Reliquaires de Jérusalem a Compostelle*, Fribourg 1983, p. 154.

13. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 48 y 49.

14. M. M. GAUTHIER, *Les Routes de la foi. Reliques et Reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, p. 154.

15. M. C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra, 1. Edad Media*, pp. 28 y 29.

16. El origen francés de los esmaltes fue señalado por V. JUARISTI, *Esmaltes con especial mención de los españoles*, Barcelona 1933, pp. 225-238. Los datos históricos fueron publicados por M. ARIGITA Y LASA, *El «Lignum Crucis» de la catedral de Pamplona* B.C.M. n.º 1915, pp. 123-126. M. C. HEREDIA MORENO M. ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra, 1. Edad Media*, p. 35, confirman origen francés de la pieza y concretado su cronología siguiendo a M. M. GAUTHIER, *Emaux de Moyen Age*, Frigourg 1972, p. 292.

17. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 50.

18. *Ibídem*.

19. M. C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra, 1. Edad Media*, p. 53.

20. *Ibídem*.

21. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 37-39.

22. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona, s. XVII*, vol V, Pamplona 1987, p. 155.

23. M. C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra, 2. Renacimiento*, pp. 19-21.

24. M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 38.

25. *Ibídem*, p. 37.

26. *Ibídem*, p. 39. La inscripción la identifican con el nombre de un posible platero pero puede tratarse del nombre de San Joaquín, padre de la Virgen.

27. M. C. Heredia Moreno y M. Orbe Sivatte, *Orfebrería de Navarra. 2. Renacimiento*, p. 21.

28. *Ibídem*. T. Biurrun Sotil, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*. Pamplona 1935, p. 445.

29. M. C. Heredia Moreno y M. Orbe Sivatte, *Orfebrería de Navarra. 2. Renacimiento*, p. 17. Las autoras proponen la atribución a Pedro de Mercado a pesar de otras lecturas: la de Gudiol que leía PLOJ y que mantenida por otros autores la creía marca de Pamplona, y la de Navascués que la cree del maestro Johan.

30. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, vol. III, Pamplona 1985, p. 464.

31. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 48; M. C. Heredia Moreno y M. Orbe Sivatte, *Orfebrería de Navarra. 2. Renacimiento*, p. 17.

32. M. López Serrano, *Evangeliarios de Navarra*, P. V. 1947, p. 29-30; M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 41.

33. *Ibídem*.

34. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral de Pamplona*, p. 18.

35. *Ibídem*, p. 21.

36. *Ibídem*, p. 22.

37. *Ibídem*.

38. *Ibídem*. A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *op. cit.*, pp. 224 y 298.

39. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 28 y 29.

40. *Ibídem*.

41. *Ibídem*.

42. *Ibídem*, p. 52.

43. *Ibídem*.

44. M. C. Heredia Moreno y M. Orbe Sivatte, *Orfebrería de Navarra. 2. Renacimiento*, p. 23. Identifican la marca con el platero Juan de Ochovi. Teniendo en cuenta que entre la I y la N aparece en otras piezas –cáliz de Igal, píxide de Zuazu (Izagandoa) y un hostiario de Aos–, una O, proponemos como lectura para ION la del nombre Ioan en tanto que la O correspondería a la letra inicial del apellido.

45. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 51-52.

46. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona, siglo XVI*, vol. III, Pamplona 1985, pp. 278-279 y 285. Este autor documenta el encargo del obispo. Recogidas estas noticias además de la bibliografía sobre la pieza en M. C. Heredia Moreno y M. Orbe Sivatte, *Orfebrería de Navarra. 2. Renacimiento*, pp. 51-52.

47. M. C. Heredia Moreno y M. Orbe Sivatte, *Orfebrería de Navarra. 2. Renacimiento*, p. 23.

48. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona, siglo XVI*, vol. IV, Pamplona 1985, pp. 650-78.

49. M. C. García Gainza, *El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona*, «Scripta Theologica». *De la iglesia y de Navarra. Estudios en honor del Prof. Goñi Gaztambide*, vol. XVI, fasc. 1 y 2, 1984, pp. 579-589. Recientemente M. C. García Gainza, *Actuaciones de un obispo postridentino en la Catedral de Pamplona*, Lecturas de Historia del Arte. EPHIALTE, 1992, pp. 111-124.

50. *Ibídem*.

51. F. Idoate, *Rincones de la Historia de Navarra*, vol. III, Pamplona 1979, pp. 501-502.

52. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 59 a 63. Se describe detalladamente el templete.

53. M. C. García Gainza, *Actuaciones de un obispo postridentino en la catedral de Pamplona*, p. 122-123.

54. M. C. Heredia Moreno y M. Orbe Sivatte, *Orfebrería de Navarra. 2. Renacimiento*, p. 65.

55. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 61-63.

56. M. C. Heredia Moreno, *El templete eucarístico de la catedral de Tarazona*, SAA 1981, pp. 21-28; y M. C. Heredia Moreno, *La custodia de San Pablo de Zaragoza. Propuesta de atribución*, AEA, 1990, pp. 609-620.

57. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 18-19.

58. *Ibídem*. M. C.Heredia Moreno, M. Orbe Sivatte y A. Orbe Sivatte, *Arte hispanoamericano en Navarra*, pp. 71-72.

59. *Ibídem*.

60. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 23.

61. A. Fernández, R. Munoa, M. Rabasco, *Enciclopedia de la plata española*, pp. 153 y 279.

62. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 25.

63. *Ibídem*. M. C. Heredia Moreno, M. Orbe Sivatte y A. Orbe Sivatte, *Arte hispanoamericano en Navarra*, p. 77.

64. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 25 y 63.

65. A. Fernández, R. Munoa y R. Rabasco, *Enciclopedia de la plata española*, p. 198. M. Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca*, Salamanca 1990, p. 245.

66. F. de Alvarado, *Guía del viajero en Pamplona*, Madrid 1904, p. 53; M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 25 y 63.

67. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 30-31.

68. *Ibídem*, p. 40.

69. A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *Enciclopedia de la plata española*, pp. 156 y 278.

70. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 44.

71. *Ibídem*, p. 53.

72. *Ibídem*, p. 54.

73. *Ibídem*, p. 55.

74. *Ibídem*.

75. *Ibídem*, p. 53.

76. *Ibídem*, pp. 53-54.

77. M. C. García Gainza, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona, 1991* pp. 104-105.

78. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral de Pamplona*, pp. 55-56.

79. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona siglo XVIII*, vol. VII, Pamplona 1989, p. 489.

80. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral de Pamplona*, p. 20.

81. M. C. García Gainza, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, pp. 111-112.

82. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, pp. 25-26.

83. A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *Enciclopedia de la plata española*, p. 277.

84. *Ibídem*, pp. 173 y 279.

85. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 27.

86. M. C. García Gainza, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, pp. 141-142.

87. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 26.

88. M. C. García Gainza, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, p. 131.

89. *Ibídem*, p. 144.

90. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 27.

91. *Ibídem*.

92. *Ibídem*, pp. 28 y 142.

93. *Ibídem*, p. 28.

94. *Ibídem*, p. 31.

95. M. C. García Gainza, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, pp. 144-145.

96. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral de Pamplona*, p. 43.

97. *Ibídem*, p. 43. A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *Enciclopedia de la plata española*, p. 252.

98. M. C. García Gainza, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, pp. 131 y 132.

99. M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral...*, p. 57.

100. *Ibídem*.

101. *Ibídem*, p. 58.

102. *Ibídem*, p. 63.

103. *Ibídem*, p. 64.

VIDRIERAS

1. Otto von Simpson, *La Catedral gótica*, Madrid 1980, p. 137. Esta obra es altamente esclarecedora para captar la honda significación doctrinal, explicada desde sus orígenes teóricos e históricos, de la catedral gótica y concretamente de las vidrieras. Véase también: L. Charpentier, *El enigma de la Catedral de Chartres*, Madrid 1969, pp. 196-204. R. Huyghe (dir.), *El arte y el hombre*, Barcelona 1972, pp. 247-255-263. J. M. Omeñaca, *Pamplona. Catedral de Santa María. Las vidrieras*, en «La Verdad», 21-9-1982.

2. Serían fragmentos de una escena del Juicio Universal, colocados entre las tracerías superiores de este ventanal.

3. El retablo «de Caparroso» lleva fecha de 1507, aunque fue ofrecido por ese donante. También se hizo entonces la campana gótica, en 1519. Sobre las estrecheces económicas y el equipamiento del templo en esos años, J. Goñi, *Historia de los Obispos de Pamplona*, III, pp. 198-202.

4. Arch. Cat. Pamplona. Memoriales al

Cabildo del siglo XVII. J. Goñi. HOP. VI. 54.

5. V. Nieto Alcaide. *Vidrieras en España*. en ABC Cultural. 21-8-1992.

6. Arch. Cat. Pamplona. Sind. Faj. 34. n. 3. J. Goñi. HOP. VII. 182.

7. J. Goñi. *Destrozos causados en la Catedral de Pamplona por dos explosiones (h. 1673 y 1733)*, «Príncipe de Viana». 13. 1952. pp. 407-412.

8. Arch. Cat. Pamplona. Libro de cuentas de la Fábrica. años 1729-1778. fol. 177. J. Goñi, v. nota anterior.

9. Arch. Cat. Pamplona. Libro de la Sacristía. 298. J. Goñi. HOP. IX. 142.

10. J. del Burgo. *Historia general de Navarra*, III, Pamplona 1992. p. 571.

11. Arch. Cat. Pamplona. Libro de Actas. 1824.

12. Arch. Cat. Pamplona. Secretaría Capitular, 1865. n. 3. J. Goñi. HOP. X. 236-238.

13. Arch. Cat. Pamplona. Notum IV. 1919, 264.

14. Ya en 1908 se habían producido dos desprendimientos de la bóveda en poco tiempo. En un reconocimiento exterior, se había visto que ofrecía algún peligro el ventanal de la bóveda de la Capilla de San José y se pidió un informe al arquitecto Ansoleaga. Arch. Cat. Pamplona. Libro 5 de Actas. 16 de mayo de 1908.

15. Arch. Cat. Pamplona. Notum IV. 17 junio 1917.

16. BCMN. 1917. 236-237.

17. La restauración fue hecha por operarios de Pamplona: cantería. Labayen y Perurena, por 5.388 pesetas; pintura. Félix y Jorge Arteta. por 95 ptas.; cerrajería. Mariano Lostao. por 1.818 ptas.; carpintería. José Aramburu. por 2.405 ptas.; hojalatería. Hnos. Mutiloa. por 2.626 ptas. Ver nota 13.

18. Ver nota 13.

19. Nació en Segovia en 1938. Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Segovia y Madrid. Trabajó con los vidrieros de Maumejean en Madrid. En 1957 ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde cursó B. A. y la especialidad de Pintura. En 1964 instaló su estudio en Segovia. Son muy numerosas sus obras en vidriera y pintura y ha obtenido importantes premios, colaborando además en la catalogación de vidrieras españolas con V. Nieto Alcaide. I. Camde. *Muñoz de Pablos*. Madrid 1976.

20. Estas dos fueron sólo restauradas. ya que son de Maumejean.

21. F. de Alvarado. *Guía del viajero en Pamplona*. Madrid 1904. p. 43.

22. J. M. Omeñaca. *Pamplona. Catedral de Santa María. Las vidrieras. 2.* en *La Verdad*. 25-12-1982.

23. Al pie de esta figura se lee el nombre de la Casa que fabricó estas vidrieras: «MAUMEJEAN. SAN SEBASTIAN. PARIS. MADRID».

MANUSCRITOS ILUSTRADOS

1. J. Goñi Gaztambide. *Historia de los obispos de Pamplona. Siglos IV-XIII*. Pamplona. 1979. pp. 492-493. Para el Evangeliario véase. M. Lopez Serrano. «Evangeliarios de Navarra» en *Príncipe de Viana*. 1947. pp. 21-32 y M. C. Peñas García. *La musica en los Evangeliarios españoles*. Madrid 1983. pp. 19-20. El Evangeliario es del siglo XII con adiciones del siglo XIII.

2. J. Goñi Gaztambide. «Notas sobre la Biblioteca Capitular de Pamplona en la Edad Media» en *Hispania Sacra*. 4. 1951. p. 385.

3. *Ibídem*. pp. 387-388.

4. *Idem*. «Catálogo de los manuscritos jurídicos de la Catedral de Pamplona» en *Revista Española de Derecho Canónico*. 16, 1961. p. 632.

5. *Ibídem*. pp. 631-632.

6. *Ídem*. Notas. p. 390.

7. Cfr. J. Domínguez Bordona. *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. II. n. 1.678. p. 126; p. 124. fig. 526.

8. Cod. 13. El libro de Job comprende los folios 84-124v. Sobre él. J. Domínguez Bordona. *Manuscritos...*. II. p. 124. lám. 525; J. Goñi Gaztambide. *Historia de los obispos de Pamplona*. I. p. 493; S. Silva y Verastegui. *La miniatura medieval en Navarra*. Pamplona 1988. pp. 105-109; J. Yarza. «La Miniatura Románica. Estado de la cuestión» en *Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte*. II. 1990. p. 22.

9. Fol. 86.

10. J. Goñi Gaztambide. *Historia de los obispos de Pamplona*. I. p. 299.

11. Véase al respecto. L. Vázquez de Parga. «Los capiteles historiados del claustro románico de la Catedral de Pamplona» en *Príncipe de Viana*. VIII. 1947. pp. 457 ss.; G. Gaillard. «El capitel de Job en los Museos de Toulouse y de Pamplona» en *Príncipe de Viana*. XXI. 1960. p. 237; M. Jover. «Los ciclos de la Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra» en *Príncipe de Viana*. XLVIII. 1987. pp. 7-40.

12. J. Domínguez Bordona. *Manuscritos con pinturas II*. p. 126. n. 1.678. Esta Biblia figura en el catálogo de A. S. Hunt. «The Library of the Cathedral of Pamplona» en *Centalblatt für Bibliothksnesen*. 14. 1987. n. 16. En cambio la da por desaparecida J. Goñi Gaztambide en «Manuscritos teológicos de la Catedral de Pamplona». *Revista española de Teologia*. 17. 1957. p. 384. Una fotografía de la primera página ilustrada se conserva en el Instituto Amatller de Arte Hispánico en Barcelona que reproducimos.

13. Véase al respecto W. Cahn. *La Bible Romane*. Fribourg 1982. pp. 128-130.

14. Pamplona archivo de la catedral. MS. 18. Los otros breviarios son: MS. 19. compuesto entre los años 1349-1354: el MS. 20 copiado en la segunda mitad del siglo XIV y el MS. 21 del siglo XV. Todos tienen iniciales ornamentales. sobre ellos. J. Goñi Gaztambide. «Manuscritos teológicos de la Catedral de Pamplona» en *Revista española de Teología*. XVII. 1957. pp. 385-386; J. Janini. *Manuscritos litúrgicos de las Bibliotecas de España. I: Castilla y Navarra*. Burgos 1977. pp. 226-228. Sobre el Breviario ilustrado (n. 18). véase además. J. Domínguez Bordona. *Manuscritos con pinturas II*. n. 1.680. p. 126; S. Silva y Verastegui. *La miniatura medieval en Navarra*. Pamplona 1988. pp. 110-140.

15. Esta variante aparece en Inglaterra en torno al año 1000. Cfr. M. Schapiro. «The Image of the disappearing Crist» en *Gazette - des Beaux - Arts*. 6. 1943. pp. 135-152; reproducido en Idem. *Estudios sobre el Arte de la Antigüedad Tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*. Madrid 1987. pp. 240-259.

16. S. Silva y Verastegui. *La miniatura medieval*. p. 125. nota 25.

17. V. Leroquais. *Les livres d'Heures manuscrits de la bibliothèque Nationale*. Paris 1927. Sobre el códice de Alfonso V el Magnánimo. A. Villalba. *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. Valencia 1964. pp. 100-136.

18. S. Silva y Verastegui. *La miniatura medieval*. pp. 128-131.

19. *Ibídem*. p. 128. nota 29.

20. Seguimos el orden en el que aparecen en el Breviario.

21. Cfr. J. Goñi Gaztambide. *Historia de los obispos de Pamplona*. II. p. 168.

22. MS. n. 106; sobre este códice. J. Domínguez Bordona. *Manuscritos*. II. n. 1.679. p. 126; J. Goñi Gaztambide. «Catálogo de los manuscritos jurídicos de la Catedral de Pamplona» en *Revista Española de Derecho Canónico*. 16. 1961. n. 106. p. 663; F. Delclaux. *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*. Madrid 1973. p. 168; S. Silva y Verastegui. *La miniatura....* pp. 141-150.

23. Véase al respecto S. Silva y Verastegui. «El tema de la Crucifixión en los Manuscritos jurídicos medievales» en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. II. 3. 1989. pp. 159-165.

24. M. C. Lacarra. *La pintura mural gotica en Navarra*. Pamplona 1974. pp. 162-164.

25. Catedral de Pamplona. Biblioteca. n. 63. Agradezco a Don J. Goñi Gaztambide. el haberme hecho observar que este fragmento contenido actualmente en el manuscrito n. 63 de la Catedral de Pamplona. procedía de otro códice. un tratado jurídico sobre el entredicho eclesiástico. que yo atribuí erroneamente al manuscrito en el que se integra. Este error fue también advertido por Don M. Sanchez Mariana en su recensión a mi trabajo sobre «La miniatura medieval Navarra». Pamplona 1988, en *Boletın de la Asociación Española de Archiveros. Bibliotecarios. Museólogos y Documentalistas*. XXXIX. 1989. 2. p. 395.

26. Catedral de Pamplona. Biblioteca. Códices 47 y 33 respectivamente.

27. Catedral de Pamplona. Biblioteca. Códice 35. Sobre este códice. J. Dominguez Bordona. *Manuscritos*. II. n. 1.681. p. 126; C. Balic. «Las obras de Duns Scoto en los Códices españoles» en *Ecclesia*. 1947. II. p. 487 y 497; J. Goñi Gaztambide. «Catálogo de los Manuscritos teológicos». XVII. 1957. pp. 416-417; S. Silva y Verástegui. *La miniatura medieval en Navarra*. p. 153.

28. Catedral de Pamplona. Biblioteca. cod. 42; sobre él J. Goñi Gaztambide. «Catálogo de los manuscritos teológicos». XVII. 1957. n.º 42. p. 561; S. Silva y Verastegui. *La miniatura medieval en Navarra*. p. 151.

29. Catedral de Pamplona. Biblioteca. cod. 63. Sobre este códice J. Goñi Gaztambide. «Catálogo de los manuscritos teológicos». XVII. 1957. p. 583. n. 63.

30. Catedral de Pamplona. Biblioteca. cod. 57: J. Goñi Gaztambide. «Catálogo de los manuscritos teológicos». XVII. 1957. p. 577; S. Silva y Verástegui. *La miniatura medieval en Navarra*. p. 167.

31. Catedral de Pamplona. Biblioteca. cod. 17: sobre este manuscrito. J. M. Millas Vallicrosa. «Una biblia hebraica manuscrita» en *Estudios Biblicos*. 3. 1931. pp. 89-93; J. Dominguez Bordona. *Manuscritos*. II. n.º 1.687. p. 127; J. Goñi Gaztambide. «Catálogo de los manuscritos teológicos». XVII. 1957. n. 17. p. 384; J. Dominguez Bordona. «Miniatura» en *Ars Hispaniae*. XVIII. Madrid 1962. p. 105; F. Cantera. «Manuscritos hebreos bíblicos en España» en *Enciclopedia de*

la Biblia, IV, 1963, col. 1.264, n. 33; S. Silva y Verástegui, *La miniatura medieval en Navarra*, pp. 169-188.

32. Para la bibliografía de estas dos biblias nos remitimos a nuestro trabajo, *La miniatura medieval en Navarra*, pp. 185-186, nota 74.

33. Cfr. T. Metzger, «La Masora ornamental y la decoración caligráfica en los manuscritos hebreos españoles en la Edad Media» en *La Paleographie Hebraique Médiévale*, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, 547, Paris 1974, p. 105.

34. S. Silva y Verástegui, *La miniatura medieval en Navarra*, pp. 186-187.

35. El manuscrito se encuentra en París, Biblioteca Nacional, hab. 431. Cfr. C. Sirat et M. Beit Arie, *Manuscrits médiévaux en caractéres hébraiques portants des indications de date jusqu'a 1540, I. Notices*, Jerusalén-París 1972, p. 77.

36. Pamplona, Biblioteca de la Catedral, cod. 32. Cfr. J. Domínguez Bordona, *Manuscritos...*, II, p. 127, n. 1.685.

CAMPANAS

1. Goñi Gaztambide, *Historia de los Obispos de Pamplona*, t. I, pág. 263.
2. *Id.*, t. II, pág. 170.
3. Archivo Catedral. Fábrica, 29, 6.º
4. AGN. Escribano P. Oteiza, 1582.
5. AGN. Prot. Not. Miguel Alli, 1582.

MÚSICA EN LA CATEDRAL

1. Mencionar las principales obras de este tipo ocuparía un espacio excesivo, dadas las características del presente trabajo.

2. Pamplona, Institución «Príncipe de Viana» y EUNSA, 10 vols. entre 1979 y 1991.

3. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, 11 vols. En la redacción de las voces musicales intervinieron 12 autores diferentes.

4. Rotellar, J., «La Capilla de Música de la Catedral de Pamplona», en *Tesoro Sacro Musical*, 1938, pp. 5-6.

5. En *Anuario Musical*, XXII (Barcelona, 1969), pp. 209-246 y XXIII (Barcelona, 1970), pp. 231-246.

6. Goñi Gaztambide, J., «La capilla musical de la catedral de Pamplona desde sus orígenes hasta 1600», en *Música en la Catedral de Pamplona*, n.º 2 (Pamplona, Capilla de Música de la Catedral, 1983), pp. 3-34; «La capilla musical de la catedral de Pamplona en el siglo XVII», *ibídem*, n.º 5 (1986), pp. 3-97.

7. Sagaseta Ariztegui, A., «El polifonista Michael Navarrus (ca. 1563-1627)», en *Música en la Catedral de Pamplona*, n.º 1 (Pamplona, Capilla de Música de la Catedral, 1983), pp. 3-20.

8. Ursúa Irigoyen, L., «Las campanas de la catedral de Pamplona», con un Apéndice Musical por Aurelio Sagaseta, en *Música en la Catedral de Pamplona*, n. 3 (Pamplona, Capilla de Música de la Catedral, 1984), pp. 3-27 y 29-36; Fernández-Ladreda, C., «Iconografía musical de la catedral de Pamplona», en *Música en la Catedral de Pamplona*, n. 4 (Pamplona, Capilla de Música de la Catedral, 1985), pp. 5-34.

9. Granada, Universidad, 1991, 5 vols., XXVIII + 1.757 pp. Esta obra, con algunas actualizaciones, será publicada próximamente por la institución «Príncipe de Viana» del Gobierno de Navarra.

10. Véase, por ejemplo, AA.VV., *Monografía de Hilarión Eslava, Primer Centenario*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1978; Hernández Ascunce, L., *Estudio bio-bibliográfico de don Hilarión Eslava, músico y maestro de músicos navarros (1807-1878)*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana» y C.S.I.C., 1978; Sagaseta, A., «Mariano García Zalba (1809-1869): nuevas aportaciones sobre su biografía y producción musical», en *De Musica Hispana et Aliis*, vol. II (Santiago de Compostela, Universidad, 1990), pp. 231-245.

11. Hernández Ascunce, L., «El archivo musical de la catedral de Pamplona», en *Tesoro Sacro Musical*, 1940, pp. 9-10, 23-24, 34-36 y 42-43; Gembero Ustárroz, M., «El archivo musical de la catedral de Pamplona», en *Turismo en Navarra*, n.º 26 (Pamplona, otoño-invierno 1993), pp. 32-39.

12. Para la ampliación de los datos referentes a la música en la Catedral en la Edad Media y Renacimiento remitimos al lector a los especialistas Higinio Anglés y J. Goñi Gaztambide cuyas obras básicas son citadas a lo largo de este trabajo. Goñi Gaztambide, J., «La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona desde sus orígenes hasta 1600» en *Música en la Catedral de Pamplona*, II, Pamplona 1983, 7.

13. *Ibíd.*, 8 ss.

14. Anglés, H., *Historia de la Música Medieval en Navarra*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona 1970, 122 ss.

15. Sagaseta, A. y Taberna, L., *Órganos de Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona 1985.

16. Goñi Gaztambide, J., *loc. cit.*, 11 ss.

17. Fernández-Ladreda, Cl., «Iconografía musical de la Catedral de Pamplona», IV, en *Música en la Catedral de Pamplona*, Pamplona 1985.

18. Chailley, J., «Un nouvel exemple de contribution de la musicologie à l'exégèse de l'iconographie médiévale: la chaire de la Licorne à Pampelune» en *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, Bruxelles-Palais des Académies, 1973, 5 série-LV. Id. «Les chansons de Thibaud de Champagne au Réfectoire de Pamplona» en *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, I, Madrid 1987, 101-108; Id. «Le tympan du pélican et les chanson du roi de Navarre» en *Anuario musical*, XXXVII, Barcelona 1983, 5-8.

19. Goñi Gaztambide, J., *Ibíd.*, 17-18.

20. Sagaseta, A., «El polifonista Michael Navarrus (ca. 1563-1627)», en *Música en la Catedral de Pamplona*, I, Pamplona 1983.

21. Tellechea Idígoras, J. I., «Dos nuevas relaciones episcopales sobre la diócesis de Pamplona» en *Rev. esp. Derecho Canónico*, 27 (1971) 676.

22. Goñi Gaztambide, J., «La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII», en *Música en la Catedral de Pamplona*, V, 1986, 15 ss.

23. *Ibíd.*, 31 ss.

24. *Ibíd.*, 36 ss.

25. Gembero Ustárroz, M., *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII, op. cit.* Todos los datos que vamos a aportar sobre el siglo XVIII son justificados en el mencionado trabajo con documentos y aparato crítico. Por esta razón, y para no alargar innecesariamente la presente colaboración, omitimos aquí dichas referencias documentales. Ocurre lo contrario con la parte dedicada al siglo XIX, en la que aportamos mayoritariamente datos inéditos hasta ahora, de los que sí se incluye el correspondiente aparato crítico.

26. Hernández Ascunce, L., «La música sacra en la historia pampilonense», en *Príncipe de Viana*, n.º 22 (Pamplona 1946), pp. 144-176 y, en concreto, p. 168; Idem, «El Corpus de Pamplona en los siglos XVII y XVIII», en *Príncipe de Viana*, n.º 34 (Pamplona 1949), pp. 85-108 y, en concreto, p. 100; Idem, «El archivo musical (...)», *op. cit.*, pp. 24 y 42.

27. ACP, Acuerdos, 8.º, 105r (3 septiembre 1813), 105v (30 y 31 octubre 1813), 106v (5 noviembre 1813). La Capilla intervino en las exequias celebradas por los militares fallecidos durante la contienda, tanto en la catedral pamplonesa como en la localidad navarra de Puente la Reina *(Ibídem*, 108v, 19 noviembre 1813; y 114v, 26 enero 1814).

28. ACP, Acuerdos, 9.º, 467-469 (20 marzo 1823) y 480 (10 septiembre 1823).

29. ACP, Acuerdos, 12.º, 411v-412r (30 julio 1845 y ss.).

30. Véase Gallego, A., «Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX», en *Revista de Musicología*, XIV, n.ºs 1-2 (Madrid, 1991), pp. 13-31 y, en concreto, pp. 17-18. Eslava incluyó a la catedral pamplonesa entre las iglesias que comenzarían a implantar la reforma que él proponía.

31. ACP, Acuerdos, 13.º, 133r y v (10 abril 1851) y 134v (9 mayo 1851).

32. ACP, Acuerdos, 13.º, 276v-277r (5 marzo 1860) y Actas, 1.º, 9r y v (1860).

33. ACP, Actas, 2.º, 2v-3r (9 enero 1863), 3v-4r (16 enero 1863), 4v (30 enero 1863), 17v (23 marzo 1863).

34. ACP, Actas, 2.º, 27r (16 junio 1863), 27v-28r (19 junio 1863), 29r y v (25 junio 1863).

35. *Estatutos de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona. Año de 1866*, Imprenta de Francisco Erasun y Rada, Pamplona 1866, 73 pp. y, en concreto, artículos 118 y 119, pp. 55-56.

36. *Ibídem*, «Derechos y obligaciones de los beneficiados o capellanes asistentes», art. 8, pp. 65-66. En 1779, por ejemplo, se exigía al maestro que compusiera al menos 36 villancicos nuevos al año, y a ello habría que añadir las composiciones en latín.

37. *Ibídem*, arts. 9, 10 y 11, pp. 66-67.

38. ACP, Actas, 2.º, 292r y v (23 agosto 1870).

39. ACP, Actas, 2.º, 358r (29 marzo 1873). Las mismas procesiones fueron también suprimidas, por causas similares, en los dos años siguientes *(Ibídem*, 383r, 10 y 19 marzo 1874; Actas, 3.º, 2v, 10 marzo 1875).

40. ACP, Actas, 2.º, 373v (5 septiembre 1873), 374r y v (18 septiembre 1873).

41. Todavía el 6 de noviembre de dicho año se acordó abrir la Catedral como refugio

en caso de bombardeos nocturnos (ACP, Actas, 3.º, 8v, 6 noviembre 1875).

42. ACP, Actas, 3.º, 16r (26 marzo 1876), 18r (19 abril 1876), 36r (20 diciembre 1876), 39v (19 enero 1877), 42r (9 febrero 1877), 43r (12 febrero 1877), 42v (9 febrero 1877).

43. ACP, Actas, 3.º, 78v (17 mayo 1878), 88v (2 agosto 1878).

44. ACP, Actas, 3.º, 111v (6 junio 1879), 125r (21 noviembre 1879), 144v (27 noviembre 1880), 158r y v (26 agosto 1881); Actas, 4.º, 106 (19 junio 1885), 119 (2 octubre 1885), 127 (6 noviembre 1885), 131 (4 diciembre 1885), 144 (26 enero 1886), 268 (6 abril 1888) y 270 (4 mayo 1888).

45. ACP, Actas, 4.º, 437 (4 febrero 1892), 439-440 (6 febrero 1892), 490 (18 noviembre 1892) y 493 (2 diciembre 1892).

46. En 1805, por ejemplo, siendo todavía el Cabildo regular, se permitió entraran a coro varios instrumentistas seglares para reforzar a la Capilla en una misa de *Requiem* que requería mayor plantilla de la habitual. El gasto extraordinario fue costeado por un devoto (ACP, Acuerdos, 7.º, 287r, 1 noviembre 1805). En 1895 se reforzaron voces e instrumentos para una función celebrada, al parecer, por las víctimas del crucero «Reina Regente» (ACP, Actas, 5.º, 15-16, 19 abril 1895).

47. En 1893, por ejemplo, el Orfeón se ofreció a cantar las lamentaciones de Gounod en la Catedral, durante la noche del Miércoles Santo (ACP, Actas, 4.º, 507, 23 marzo 1893).

48. Al menos en 1879, 1880 y 1881 fue prestada a la sociedad «Santa Cecilia» una misa de Gounod (probablemente la dedicada a dicha santa), que era interpretada el día de tal festividad en el trascoro de la Catedral (ACP, Actas, 3.º, 121r, 3 octubre 1879; 124v, 18 noviembre 1879; 143r, 6 noviembre 1880; 144r, 21 y 26 noviembre 1880; 160v, 11 noviembre 1881; 161r, 16 noviembre 1881). En 1880, sin embargo, el Cabildo denegó el permiso que la misma sociedad «Santa Cecilia» había pedido para que algunos músicos de la Capilla pertenecientes a dicha orquesta fueran durante tres días a San Sebastián a participar en un concierto de la misma. El Cabildo no otorgó el permiso porque las fechas en cuestión coincidían con la octava de la Asunción de la Virgen, y no deseaba que ésta quedara deslucida en la Catedral (ACP, Actas, 3.º, 138v, 13 agosto 1880). Las fechas de origen del Orfeón y sociedad «Santa Cecilia» se han tomado de Gómez Amat, C., *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*, Alianza Editorial, Madrid 1984, pp. 227-228.

49. ACP, Acuerdos, 7.º, 318r y v (10 abril 1807); 322v (28 julio 1807).

50. ACP, Acuerdos, 8.º, 119r (26 marzo 1814); Acuerdos, 9.º, 42-43 (10 mayo 1816), 66 (28 julio 1816) y ss.

51. ACP, Acuerdos, 8.º, 3v-4r (18 noviembre 1808).

52. Más datos sobre Julián Prieto y su estilo musical pueden verse en Gembero, M., *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII, op. cit.*

53. ACP, Acuerdos, 10.º, 390-391 (25 agosto 1831 y ss.); Acuerdos, 12.º, 371v (25 febrero 1844), 395v (10 enero 1845); Acuerdos, 13.º, 97v (8 julio 1850), 102r y v (30 agosto 1850), 103v (31 agosto 1850), 129v-130r (11 marzo 1851) y ss.; Actas, 2.º, 250r (14 diciembre 1868) y ss.; Actas, 3.º, 91r (28 agosto 1878) y ss.

54. Sagaseta, A. y Taberna, L., *Órganos de Navarra*, Institución «Príncipe de Viana», Pamplona 1985, p. 94. Sagaseta, A., «Sanz, Damián», en *Gran Enciclopedia Navarra* op. cit., X, p. 263.

55. ACP, Actas, 3.º, 20v (22 mayo 1876) y ss., 35r (2 diciembre 1876), 38v (5 enero 1877); *ibidem*, Defunciones, 13 (21 marzo 1901).

56. ACP, Actas, 3.º, 106v (8 abril 1879) y ss.; y Defunciones, 24 (26 octubre 1935).

57. Ver Gembero, M., *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII, op. cit.*; y ACP, Acuerdos, 7.º, 278r (7 junio 1805).

58. ACP, Acuerdos, 9.º, 157 (20 septiembre 1817), 495 (20 noviembre 1823), 676-677 (1 septiembre 1826), 723-724 (23 agosto 1827); Acuerdos, 10.º, 6 (6 marzo 1828), 8 (27 marzo 1828) y 35 (1 agosto 1828). Durante los días 7 y 8 de agosto de 1878 tuvieron lugar en la catedral pamplonesa las solemnes exequias por Hilarión Eslava, en las que el Cabildo participó activamente, considerando que tal «gloria nacional», ex-infante de dicha iglesia, había recibido en ella los conocimientos básicos de música que luego le habían hecho alcanzar celebridad (ACP, Actas, 3.º, 87v-88r, 26 y 29 julio 1878; 88v, 30 julio 1878; 89r, 7 agosto 1878). Más datos sobre Eslava pueden verse, por ejemplo, en AA.VV., *Monografía de Hilarión Eslava (...)*, op. cit.; Hernández Ascunce, L., *Estudio bio-bibliográfico de don Hilarión Eslava (...)* (op. cit.) etc.

59. ACP, Acuerdos, 9.º, 140 (18 junio 1817) y ss.; Acuerdos, 13.º, 196v-197r (10 febrero 1854) y 234r (25 junio 1857); Actas, 1.º, 296v (30 octubre 1862), 297v-298r (31 octubre 1862).

60. Más datos sobre este músico pueden verse en: Sagaseta, A. «Mariano García Zalba (1809-1869): nuevas aportaciones sobre su biografía y producción musical», op. cit.

61. Véase, por ejemplo, Blume, F., *Classic and Romantic Music. A comprehensive survey*, Norton, New York-London 1970; Plantinga, L., *La música romántica*, Akal, Madrid 1992, pp. 32-34.

62. Pueden verse detalles sobre dichas reformas en la parte correspondiente a los años citados, dentro de los libros de Acuerdos y Actas capitulares.

63. ACP, Actas, 4.º, 91 y ss. hasta 304. Véase también Sagaseta, A. y Taberna, L., *Órganos de Navarra, op. cit.*, pp. 265-272.

64. ACP, Acuerdos, 7.º, 249r (3 febrero 1804).

65. Véanse detalles sobre los citados organeros en los libros de Acuerdos y Actas capitulares correspondientes a los años mencionados.

66. ACP, Acuerdos, 8.º, 62v-63r (15 noviembre 1811).

67. ACP, Acuerdos, 13.º, 128v (25 febrero 1851), 134v (9 mayo 1851); Actas, 4.º, 71 (11 septiembre 1884), 500-501 (20 enero 1893); Actas, 5.º, 60 (3 julio 1896) y 68 (2 octubre 1896).

68. ACP, Acuerdos, 7.º, 329r (6 noviembre 1807); *ibidem*, Actas, 1.º, 179v (26 agosto 1861).

69. Aunque en 1891, por ejemplo, se menciona a Luis García como «tercer violinista» (ACP, Actas, 4.º, 417, 17 julio 1891).

70. Las trompas se citan a veces como «de caza» (ACP, Acuerdos, 8.º, 183r, 15 septiembre 1815); y en otras ocasiones como «de bomba» (ACP, Acuerdos, 9.º, 159, 17 octubre 1817).

71. ACP, Acuerdos, 13.º, 49r y v (16 diciembre 1848).

72. Arch. Cat. Pam., Lib. Notum IV (1903-1983), 1908, 18v, Lib. Actas Capitulares 5.º (1895-1906), 1904, 483r, 490r, etc.

73. *Ibíd.*, Notum IV, 1919, 77 ss.

74. *Ibíd.*, 1912, 30v ss; 1920, 83v ss; 1923, 130v, Actas V, 1902, 357r, 371r etc.

75. *Ibíd.*, Actas 5.º, 1900, 217, 2901, 327r; Lib. 6.º (1906-1911), 1906, 2; 1907, 41r; Acuerdos, Lib. 12, 1840, 199r, etc.

76. *Ibíd.*, Actas, Lib. 5.º: 1900, 239, 247; 1901, 105; 1902, 317, 327, 358, 360; 1903, 433, 434; 1904, 483, Lib. 6.º, 1906, 24v; 1907, 53v, etc.

77. *Ibíd.*, Actas Lib. 5.º, 1901, 283; Actas, Lib. 6.º, 1907, 9v, 10r, 13, 24v, 53v, etc.

78. Testimonios directos escuchados en la Catedral apuntan en la misma línea en cuanto a sus capacidades como maestro. Ver también Archivo Catedral: Notum, Lib. IV, Actas Capitulares a partir del Lib. 5.º, Libro de provisiones y posesiones de los Sres. Beneficiados de esta Santa Yglesia y Lib. de Defunciones de los Señores capitulares y Beneficiados (1862-1992).

79. Sagaseta, A. y Taberna, L., *Op. cit.*, 265-272 y 299-301. Vid. Asociación Navarra de Amigos del Órgano (A.N.A.O.), «Restauración de la Catedral de Pamplona. El Órgano, I, II y III en *Diario de Navarra*, 29-11-1992, 21 y 23-12-1992; «Con la música celestial a otra parte» en *Navarra hoy*, 11-10-1992.

80. En 1985 se encontró una chirimía barroca en una dependencia aneja a la Sacristía Mayor. El instrumento carece de boquilla, y está bien conservado; existe una copia fidedigna del mismo.

ARCHIVO Y BIBLIOTECA

1. J. Goñi Gaztambide, *Catálogo del Archivo Catedral de Pamplona*, tomo I (829-1.500), Pamplona 1965, núms. 1-23.

2. P. Kehr, *Papsturkunden in Spanien. II. Navarra und Aragón*, Berlín 1928, 28 y 30-33.

3. J. Goñi Gaztambide, *Regesta de las Bulas del siglo XIII del Archivo Catedral de Pamplona*, en «Anthologica Annua» 5 (1957) 577-593.

4. Ídem, *Regesta de las Bulas de 1300 a 1417 del Archivo Catedral de Pamplona*, ibíd. 6 (1958) 449-466.

5. Ídem, *Historia de los obispos de Pamplona*, II, Pamplona 1979, 426-453, 599 y 621.

6. Ídem, *Catálogo*, n. 26.

7. *Ibíd.*, n. 32.

8. *Ibíd.*, n. 167.

9. *Ibíd.*, n. 682.

10. *Ibíd.*, n. 1.667.

11. *Ibíd.*, n. 1701.

12. *Ibíd.*, n. 1.432.

13. J. M. Lacarra, en la introducción al tomo I del *Catálogo del Archivo General de Navarra* de J. R. Castro, Pamplona 1952, 26, nota 6.

14. Kehr, II 29.

15. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, IV, 345.

16. *Ibíd.*, 591.
17. Kehr, II 29.
18. Arch. Catedr. Pampl., Libr. 4 Acuerdos, 143.
19. *Ibíd.*, Libr. 9 Ac., 10v.
20. *Ibíd.*, Sindicatura 1819, n. 56.
21. *Ibíd.*, Proceso sobre la cuarta de las iglesias de San Sebastián (1519).
22. *Ibíd.*, G 27, 1, , f. 14.
23. *Estado y descripción de la Santa Iglesia de Pamplona* (Pamplona 1626) 56.
24. Lib. 3 Ac., 209 y 208v.
25. Libr. 5 Ac., 29 (26 oct. 1770).
26. Libr. 2 Actas, 128.
27. Libr. 4 Actas, 472.
28. *Ibíd.*, 541; Secr. Capit. 1894, n. 1.
29. Libr. 5 Actas, 111.
30. *Ibíd.*, 421 (3 julio 1903).
31. Secr. Cap., 1930, n. 6 (instancia de Néstor Zubeldía, 9 febr. 1930).
32. Libr. 7 Actas, 147 y 98.
33. Lugar cit. en la nota 31.
34. Libr. 10 Actas, 27r-v. y 39v.
35. Libr. 13 Actas, 14v.
36. Secr. Cap. 1965, n. 26.
37. A. S. Hunt, *The Library of the Cathedral of Pamplona*, en «Centralblatt für Bibliothekswesen» 14 (1897) 283-290.
38. J. Goñi Gaztambide, *Catálogo de los Manuscritos Teológicos de la Catedral de Pamplona*, en «Rev. Esp. de Teología» 17 (1957) 231-258, 383-418, 557-594; 18 (1958) 61-85; Ídem, *Catálogo de los Manuscritos Jurídicos de la Catedral de Pamplona*, en «Rev. Esp. Derecho Canónico» 16 (1961) 631-697. Sobre los códices miniados cf. S. de Silva y Verástegui, *La Miniatura medieval en Navarra*, Pamplona 1988.
39. Bibl. Nat. París, Coll. Doat, vol. 143, f. 177v.
40. *Catalogus*, f. 12v (Bibl. Catedr. Pamplo., Cod. 124).
41. J. Sanchis Sivera, *La diócesis valentina. Nuevos estudios históricos*, Valencia 1922, 282.
42. Cod. 38. Cf. J. Campos, *Un códice de Juvenal en Navarra*, en «Helmantica» n. 21 (1955) 435-458.
43. M. López Serrano, *Evangeliarios de Navarra*, en «Príncipe de Viana» 8 (1947) 21-32; C. Peñas García, *La Música en los Evangeliarios españoles*, Madrid 1983.
44. Cod. n. 13.
45. M. Arigita, *Cartulario de don Felipe III*, Madrid 1913, n. 164; J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, I, Pamplona 1979, 665.
46. Arigita, p. 119.
47. Arch. Catedr. Pamplona, H 20. Cf. J. Goñi Gaztambide, *Notas sobre la Biblioteca Capitular en la Edad Media*, en «Hispania Sacra» 4 (1951) 388 (texto del lote).
48. Arch. Catedr. Pampl., G 7, orig.
49. *Ibíd.*, G 18; E 12; G 2, 1, , copias.
50. E 29, orig.
51. G 5, orig.
52. F 2, f. 83 y 94.
53. S. García Larragueta, *Documentos navarros en lengua occitana*, en «Anuario de Derecho Foral», II (1976-1977) 673, n. 175.
54. H 11, orig.
55. H 8, copia (20 febr. 1348).
56. Cod. 7, f. 1-14.
57. G 12, orig.; G 130; G 1, 1, , copias. Hacia 1511 Remiro de Goñi, tesorero, asumió esta carga (*Libro de las rentas y cargas de la tesorería*, Tesorero 10, f. 11v).
58. FFF 15; E 66, orig.
59. S. Duvergé, *La chronique de Garci López de Roncesvalles, trésorier de Navarre*, en «Bulletin Hispanique» 37 (1935) 437-453.
60. Arch. Gen. Navarra, Reg. 273, f. 46v-47.
61. J. Goñi Gaztambide, *Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona*, en «Príncipe de Viana» 16 (1955) 189-190.
62. Arch. Catedr. Pampl., B 62, orig. (5 abril 1440).
63. G 25, orig.; E 44, 1, y FFF 24, 2.º, copias.
64. Arch. Duque de Villahermosa, Mayorazgo de Goñi y Peralta, leg. 75, F n. 7.
65. Arch. Catedr. Pampl., Libro de la Pitancería de 1461, f. 34 y 28v.
66. Goñi Gaztambide, *Hist. obispos Pamplona*, IV 643.
67. Cf. nota 6.
68. A. Robles Sierra, *El manuscrito 51 de la Biblioteca del Cabildo de Pamplona en la transmisión del Tercero de las Sentencias de Santo Tomás de Aquino*, en «Escritos del Vedat» 4 (1974) 403-424.
69. J. Alfaro, *La Inmaculada Concepción en los escritos inéditos de un discípulo de Duns Escoto, Aufredo Gontier*, en «Gregorianum» 36 (1955) 590-617; L. Amorós, *Anfredo Gontero, OFM. Su comentario al lib. II y III de las Sentencias. Códice 5 de la Catedral de Pamplona*, en «Rev. Esp. Teol.» 1 (1941) 545-572.
70. M.ª Puy Huici Goñi, *Martín de Argaiz, cronista de Navarra*, en «Hispania» 16 (1956) 267-303.
71. Arch. Gen. Nav., Caj. 165, n.º 80, f. 44.
72. Cf. A. Pérez Goyena, *Ensayo de bibliografía navarra*, I (Burgos 1947) 7-43; J. A. Mosquera Armendáriz, *Dos incunabulistas navarros*, en «Prínc. Viana» 38 (1977) 207-217 y sobre todo su magnífica obra *Quinto centenario del primer libro impreso en Pamplona. Compendio de la vida y obra de A. G. de Brocar*, Imprenta Navarro, Pamplona 1989.
73. Cubierta y última página de la *Lógica aristotélica ex tertia recognitione*, de Faber Stapulensis, París 1520.
74. Arch. Mun. Pampl., Hospital, leg. 1, lib. I, f. 203; Arch. Catedr. Pampl., Sind., Fajo 2.º de Memoriales deprecativos, n.º 1.
75. Arch. Catedr. Pampl., Lib. 3 de Acuerdos Capitulares, f. 260.
76. *Ibíd.*, Lib. 6 Ac., 36.
77. La primera colección se titula *Papeles Varios*, más dos tomos de *Curiosidades*. Dos tomos de Pláticas en la sección de códices. Varios memoriales y documentos en *Papeles de Lubián*, dos cajas.
78. Lib. 5 Ac., 44r-v.
79. Lib. 6 Ac., 117v (3 sept. 1784).
80. Sind., 1796, n. 18 y Lib. 7 Ac., 83 y 144v (27 abril 1796).
81. Lib. 7 Ac., 9v.
82. *Ibíd.*, 144v (5 abril 1799).
83. Lib. 8 Ac., 6.
84. Lib. 10 Ac., 393.
85. Libr. 12 Ac., 46v.
86. Sind., 1840, n. 10; Lib. 12 Ac., 197 y 199r-v.
87. Lib. I de Actas Capitulares (= Actas), 42v (7 ag. 1860).
88. Actas 1,26 y 34v.
89. Actas 2,80v.
90. *Ibíd.*, 128.
91. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, X, 97 y 319.
92. Actas 4, 58.
93. Secr. Cap., 1884, n. 34; Actas 4,70 (1-2 sept. 1884).
94. Actas 5,43.
95. Actas 7,105v.
96. *Ibíd.*, 28v (18 nov. 1912).
97. *Ibíd.*, 151.
98. J. Goñi Gaztambide, *Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona*, en «Prínc. Viana» 16 (1955) 172-177; Arch. Catedr. Pampl., F 2, f. 83 y 94.
99. F. Idoate, *Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra*, en «Prínc. Viana» 15 (1954) 124-125.
100. Lib. 2 Ac., 225-226; Sind., Fajo 34, n. 3.
101. Goñi Gaztambide, *Historia obispos*, VII, 594-599.
102. Secr. Cap., 1975, n. 63.

MUSEO DIOCESANO

1. J. Clavería, *Iconografía y Santuarios de la Virgen en Navarra*, tomo I, Pamplona 1942, pp. 421-422.
2. Archivo Catedral, Secretaría Capitular, 1866, n.º 5. Goñi, *Historia de los Obispos de Pamplona*, t. X, Pamplona, p. 224.
3. Arch. Cat. Libro 3 de Actas Capitulares, 26 de agosto y 16 de noviembre 1881.
4. Arch. Cat. Libro 4 de Actas Capitulares, 224. Goñi, HOP, X, p. 526.
5. Arch. Cat. Libro 4 de Actas Capitulares, 409. Goñi, HOP, X, p. 529.
6. BCMN, 1919, p. 160.
7. Arigita, 1904; Etayo, 1920; Ilundáin, 1926; Larumbe, 1928; otra anónima, 1929; Zubeldía, 1930. Véase la bibliografía de la catedral en este mismo volumen.
8. O. Larumbe, *Guía de Navarra* (inédita), 1938. Quizá Zubeldía se refería a ésta, aunque dedica pocas páginas a la catedral.
9. Puede verse el aspecto anterior en la foto de la revista Príncipe de Viana, 1948, después de la pág. 151.
10. La descripción de esta sala puede verse en otro capítulo de la presente obra.
11. Esta sala se abrió como museo en 1970.
12. Véase por ejemplo, un artículo de J. Cabezudo Astráin, en El Pensamiento Navarro, 1-7-1976, *Insistamos sobre el Museo Diocesano pamplonés*. Todos los años aparecen reseñas del Museo en la prensa local, que aluden también a este aspecto.

INTERVENCIONES EN LA FABRICA DEL CONJUNTO CATEDRALICIO

1. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los Obispos de Pamplona*, X tomos, Pamplona 1979-1991. Citado en adelante: HOP.

2. J. del Burgo, *Historia General de Navarra*, II, Pamplona 1992, 539. F. Idoate, *Esfuerzo bélico de Navarra en el s. XVI*, Pamplona 1981, 111.

3. La barbería estaría entre la Barbazana y la actual sacristía mayor. La última barbería se derribó en 1980, durante la restauración del sobreclaustro y estaba adosada a la Barbazana, a la altura de aquél, por el que tenía acceso.

4. J. Goñi, HOP, III, 330.

5. J. Goñi, HOP, IV, 536.

6. J. Goñi, HOP, IV, 661.

7. J. Goñi, HOP, V, 154.

8. J. Goñi, HOP, V, 339.

9. J. Goñi, HOP, V, 265, 270, 277-280.

10. Sin duda el Arcediano conocía bien la cripta recién construida en el Convento de Recoletas, fundado por su padre, D. Juan de Ciriza, Marqués de Montejaso. E. Ayape, *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona*, en Recollectio (1982) 206-208. J. Goñi, HOP, VI, 203.

11. F. Idoate, *Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra*, en Príncipe de Viana (1954) 57-154.

12. J. Goñi, nota 10. Desde 1808 se entierran allí los obispos. En 1841 se trasladaron los restos de los canónigos al nuevo panteón, construido en el cementerio de la ciudad. En 1947 se suprimieron 60 sepulturas de canónigos y se enlosó el suelo de la cripta.

13. Arch. Cat. Pamplona. Caja de Obras, 1682. J. Goñi, HOP, VI, 378-379.

14. Arch. Cat. Pamplona. Libro II de Actas, 178. J. Goñi, HOP, VII, 182.

15. Arch. Cat. Pamplona. Sind. Faj. 31, n. 99. J. Goñi, HOP, VII, 182.

16. Arch. Cat. Pamplona. Libro II de Actas 225-226. J. Goñi, HOP, VII, 182.

17. J. Goñi, *Destrozos causados en la Catedral de Pamplona por dos explosiones*, en Príncipe de Viana 13 (1952) 407-412. Id. HOP, VII, 284-291.

18. Arch. Cat. Pamplona. Libro III de Actas, 207-209, 210, 213, 221, 222. J. Goñi, HOP, VII, 391.

19. Arch. Cat. Pamplona. Libro III de Actas, 198v-199. J. Goñi, HOP, 392.

20. R. Fernández Gracia, *El mecenazgo de Don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona*, en De la Iglesia y de Navarra. Estudios en honor del Prof. Goñi Gaztambide, Pamplona 1984, 393-401.

21. J. Goñi, HOP, VII, 487-490.

22. J. Goñi, HOP, VII, 588-589.

23. J. Goñi, HOP, VI, 481.

24. J. Goñi, HOP, VII, 589-591.

25. Arch. Cat. Pamplona. Libro IV de Actas, 135v. J. Goñi, HOP, VII, 592.

26. Arch. Cat. Pamplona, Libro IV de Actas, 216. J. Goñi, HOP, VII, 592.

27. J. Goñi, HOP, VII, 592-594. Id., *¿Quién costeó la sacristía de los canónigos en la catedral de Pamplona?* en Diario de Navarra, 7-8-1992.

28. J. Goñi, HOP, VII, 594-599.

29. J. Goñi, HOP, VII, 599-600. En 1990 ha sido restaurada esta decoración.

30. J. Goñi, *El sepulcro de Carlos III el Noble*, en «Pregón», otoño 1969. St. Janke, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona 1977, 70-71, 247-250. J. Goñi, HOP, VII, 600-602.

31. Arch. Cat. Pamplona. Libro IV de Actas, 136v y 137. J. Goñi, HOP, VII, 603.

32. Arch. Cat. Pamplona. Libro IV de Actas, 29. J. Goñi, HOP, 603-604.

33. Arch. Cat. Pamplona. Libro de la tesorería, 1729 ss. f. 92v. J. Goñi, VII, 605.

34. Arch. Cat. Pamplona. Libro de la sacristía. 1724-1781, f. 96. J. Goñi, VII, 605.

35. J. Goñi, HOP, VII, 605.

36. J. Goñi, HOP, VIII, 81.

37. Véanse en J. Goñi, HOP, VIII, 80-84 las referencias documentales del Archivo Catedral. La visión del pavimento, con las tumbas señaladas únicamente por la cifra escueta, produjo una deprimente impresión en Víctor Hugo, cuando visitó la catedral en 1843. Texto en J. M. Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, Pamplona 1957, 143.

38. Arch. Cat. Pamplona. Libro V de Actas, 92-93. J. Goñi, HOP, VIII, 84.

39. Arch. Cat. Pamplona. Notum IV, 6 julio 1912.

40. Arch. Cat. Pamplona. Libro de Fábrica, f. 177. Libro V de Actas, 123 y sig. J. Goñi, HOP, VIII, 84.

41. O. Larumbe, en *Diario de Navarra*, 3 de mayo 1940.

42. V. Galbete, *¿Cómo era la primitiva fachada de la catedral?*, en «Pregón», marzo 1948. J. J. Martinena, *La Pamplona de los Burgos y su evolución urbana*, Pamplona 1975, 121-129. J. Goñi, en *Navarra, Historia y arte – Tierras y gentes*, Pamplona 1984, 51. La traza de Ventura Rodríguez se conserva en el Museo Diocesano.

43. J. Yárnoz Larrosa, *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*, Madrid 1944, 29-48. J. Goñi, *La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona*, en Príncipe de Viana, 33 (1972) 293-422. Id. HOP, VIII, 423-425. Museo Municipal de Madrid, *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid 1983, 23, 77, 126. Ibíd. P. Navascués, *Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclasicismo*, 111-130. J. L. Molins, en *Navarra, Historia y Arte. Tierras y gentes*, Pamplona 1984, 163-164. M. Larumbe, *El Academicismo y la Arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona 1990, 106-110.

44. Cfr. nota anterior.

45. Arch. Cat. Pamplona. Fajo «Fábrica» n. 66 (7 agosto 1800). Publica J. Goñi, ver nota 43.

46. Véase, por ejemplo, M. Brutails, *La Cathedrale de Pampelune*, París 1889, 307.

47. J. Goñi, *La fachada neoclásica...*, 55-46. Id., HOP, IX, 192.

48. Arch. Cat. Pamplona, Libro VII de Actas. J. Goñi, HOP, IX, 140.

49. J. Goñi, HOP, IX, 132.

50. Arch. Cat. Pamplona. Libro VII Actas, 276v. J. Goñi, HOP, IX, 137.

51. Arch. Cat. Pamplona. Libro VII Actas, f. 256, 259 y 265v. Caja de noticias de Obispos, 1 hoja. Libro Sacristía, 165. J. Goñi, HOP, IX, 134 y 137.

52. Arch. Cat. Pamplona. Caja Catedral Obras, 1805. J. Goñi, HOP, IX, 137-139.

53. Arch. Cat. Pamplona. Libro VII Actas, 270v.

54. J. Goñi, HOP, IX, 140-141.

55. Ver nota 45.

56. Arch. Cat. Pamplona. Sindicatura, 1801, n. 12; Libro VII Actas, 191. J. Goñi, HOP, IX, 181.

57. J. Goñi, *La capilla del Trascoro de la Catedral de Pamplona*, en Hispania christiana. Estudios en honor del Prof. Dr. José Orlandis Rovira, Zaragoza 1988, 685-718. Id. HOP, IX, 481-482. La documentación del Archivo Catedral es muy abundante y Goñi, según propia confesión, no la ha agotado, a pesar de su detallado trabajo.

58. P. Madoz, *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid 1849, XII, 354. Todavía hoy quedan piezas de mármol en los locales junto a la huerta, donde se trabajaba aquél.

59. J. Goñi, HOP, X, 216-217.

60. J. Goñi, HOP, X, 235-236.

61. Arch. Cat. Pamplona. Secretaría, 1865, n. 3. J. Goñi, HOP, X, 236-238.

62. Junto a la puerta del crucero norte estaba el retablo de San José, que dio nombre a la puerta y aun a la plaza.

63. J. Goñi, HOP, X, 237, 238, 241-242.

64. A partir del nivel del alero en la cubierta del crucero, forma un cuerpo octogonal con un primer cuerpo macizo, delimitado por sendas impostas con decoración de bolas. Sigue un segundo tramo, también octogonal, ornamentado en sus aristas por pequeñas pilastras, culminadas a su vez, por pináculos. El final es una pirámide con ganchos o crochets en las aristas.

65. J. Goñi, HOP, X, 238-241.

66. La ruina, no obstante, ha continuado. En estos últimos años siguen desprendiéndose los pináculos, de los que apenas queda una muestra. También se cayó la veleta recientemente.

67. Arch. Cat. Pamplona. Notum III, 137-138. J. Goñi, HOP, X, 422.

68. Arch. Cat. Pamplona. Libro III Actas, 4 diciembre.

69. Arch. Cat. Pamplona. Libro IV Actas, 20 febrero.

70. Arch. Cat. Pamplona. Libro IV Actas, 7 septiembre.

71. Arch. Cat. Pamplona. Libro IV Actas, 23 abril. J. Goñi, HOP, X, 514, nota 169.

72. J. Goñi, HOP, X, 526-530.

73. J. Goñi, HOP, X, 529-530.

74. Arch. Cat. Pamplona. Libro IV Actas, 371, 396, 404-405, 407. J. Goñi, HOP, X, 529.

75. Arch. Cat. Pamplona. Libro V Actas, 3, 11, 18. J. Goñi, HOP, X, 531. El Libro V de Actas (19-3-1899) habla de obras de «reparación de las columnas y ojivas del claustro». Quizá se refiere a los efectos del bombardeo del siglo anterior.

76. Actas de la Comisión de Monumentos, 276, 2-12-1890.

77. J. Iturralde y Suit, *Enterramientos reales en la Catedral de Pamplona*, en Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra, 21 (1915) 6-10, 65-68, 128-129, 193-195.

78. Arch. Cat. Pamplona. Libro IV Actas, 7-10-1892.

79. Arch. Cat. Pamplona. Libro IV Actas 2-5-1895 y 4-10-1895; 12-1-1897.

80. Arch. Cat. Pamplona. Libro IV Actas, 390, 394. J. Goñi, HOP, X, 532.

81. Arch. Cat. Pamplona. Libro V Actas, 20-4-1900.

82. Arch. Cat. Pamplona. Libro V Actas, 7-6-1905; 4-7-1905; 18-7-1905.

83. Arch. Cat. Pamplona. Libro V Actas, 6-11-1900.

84. Todo el asunto puede seguirse en los libros de Actas del Cabildo a partir de 1903; las citas sucesivas serían demasiado prolijas.

85. J. Goñi, *Vicisitudes del mausoleo real en las diversas dependencias de la Catedral de Pamplona*, en Diario de Navarra, 7-11-1987.



HOC OPUS, TAM SUPREMAE NAVARRENSIS DEPUTATIONIS IN REI PUBLICAE MODERATIONE, ETIAMQUE CAJA DE AHORROS NAVARRENSIS, QUAM DOMUS ARCHIEPISCOPALIS PAMPLILONENSIS EX COLABORATIONE FELICITER PRODIENS, SEXCENTESIMUM ANNUM SUAE ERECTIONIS QUOAD SUUM PRIMUM FUNDAMENTUM ATTINET ALMAE ECCLESIAE CATEDRALIS, IN FORMA QUA APPARET GOTHICA, CONMEMORAT.
APUD CASTUERA TYPOGRAPHIAM EDITUM POSTRIDIE NONAS NOVEMBRIS, ANNO DOMINI 1994, QUA QUIDEM DIE EXCMUS ARCHIEPISCOPUS FERDINANDUS SEBASTIAN, MUNERE PONTIFICALI SOLEMNITER FUNGENS, EAM CONSECRAVIT ET DEDICAVIT.

ESTA OBRA, SURGIDA FELIZMENTE DE LA COLABORACIÓN ENTRE EL GOBIERNO DE NAVARRA, LA CAJA DE AHORROS DE NAVARRA Y LA CURIA ARZOBISPAL DE PAMPLONA, CONMEMORA EL SEXCENTÉSIMO ANIVERSARIO DE LA PRIMERA FUNDACIÓN DE LA MADRE IGLESIA CATEDRAL GÓTICA.
SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN GRÁFICAS CASTUERA EL DÍA 6 DE NOVIEMBRE DEL AÑO DEL SEÑOR 1994, PRECISAMENTE EL MISMO DÍA EN QUE EL EXCMO. ARZOBISPO FERNANDO SEBASTIAN, EJERCIENDO SOLEMNEMENTE SU DIGNIDAD PONTIFICAL, LA CONSAGRÓ Y DEDICÓ.